FAHD NASSER ASHOUR



فهد ناصر عاشور

التكرار في شعر محمود درويش

«أنا لا أحتاج إلى ناقد لكي يدمّرني .. أنا كفيل بتدمير نفسي والتمرّد عليها»
محمود درويش

وزارة الثقافة



التكرار في شعر محمود درويش

التكرار في شعر محمود درويش / نقد أدبيّ
فهد ناصر عاشور / مؤلّف من الأردنّ
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص.ب : ١١-٥٤٦٠ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E-mail : mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
خطوط الغلاف :
زهير أبو شايب / الأردنّ
الصفّ الضوئيّ :
Infinity Design **/ الأردنّ**
التنفيذ الطباعيّ :
المطابع المركزيّة / عمّان ، الأردنّ

ISBN 9953-36-555-5

طبع بدعم من وزارة الثقافة ، الأردنّ / ٢٠٠٤
الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر الجهة الداعمة

نقد أدبي
CRITIQUE

فهد ناصر عاشور

التكرار في شعر محمود درويش

وزارة الثقافة

الإهـــــداء

لِلرّاحِلينَ عَلَى دَمي إيقاعُهُم
يَخُطّونَ بالماءِ عَلَى القَلَقِ اسمي
ثُمَّ أُصوِّبُ الرُّؤْيا إلَيهِمْ
مُستَنِداً إلى سيْرَةٍ مِن غُبَارْ
إلَيْكُمْ...
كُلَّمَا جالَتْ عُيونُكُما في دَمي
والتَقَطْتُ اسمي عن الأرضْ
أَرفَعُ الرُّؤيا لِأَبَدأَ بِكُما انْتِصاريْ

أبي وأمي

شكر وتقدير

لمّا آنستُ في هذا الكتاب انتهاءً، ومن هذا الجهد بعض اكتمالٍ حق علَيَّ القول، وحرا بي أن أرتبأ من البلاغة نشزا، حين أسجّل شكرا غُرَاما للواقفين على رأس القلم وحدّ السطور، لِمن يدافعون عن واجب الكلمات فينا، على ما بذلوه من جهد في إخراج الكتاب على هذه الصورة التي هو عليها. أحبةً .... أصدقاءَ لا يَسأَمُونْ

المهندس **خالد محمد العجلوني**، والدكتور **باسل عثامنة**، والأستاذ **معين السيوف**، والمهندس **آسال حدّاد**، والأستاذ **معتصم صوالحة** شاهِدِينَ بِصمتِ الرُّؤى على ضَجَّةِ هذا الزمن الأصمّ الأبكم.... يَدقُّونَ على الذِّراعِ بِألفِ بابْ ، ويَسحبونَ نهايةَ الدُّنيا على وَتَرٍ...

مَنْ يُوقِظونَ الوَقتَ في
لُغَةِ المُحارِبِ في دِمَايْ ....
لنْ أَرفعَ الصَّمتَ العَتِيقَ ورَايَتي
أو شَكْلَ ظِلِّي عنْ خُطَايْ
يا إخوتي،
هَذا أَنَا .... أَلِفٌ ونَايْ
يَكفي مِنَ الكلماتِ ما
يَكفي... ولا
يَكفي التُّرابُ لِكَيْ تُعَمِّدَهُ يَدايْ .....

فـــهـــد

المحتوى

المقدِّمَة

يعد التكرار واحدا من الأساليب التعبيرية الدقيقة التي تظهر بوضوح في نتاج الشعراء والأدباء على حد سواء. تشفّ عن أبعاد مختلفة في العمل الأدبي وتعكس جوانب غنية فيما يتعلّق بحضور الأديب، وحالات تفاعله مع الأشياء من حوله باعتبار المادة الأدبية وثيقة الأديب وبصمته الدالة عليه في الوجود.

والتكرار بهذا الوصف من الأساليب الكاشفة لما يقف خلف الكلام، ويتعلق بشخص المتكلم من تداعيات مختلفة. وعليه، لم يعد التكرار دراسة أسلوبية صرفة، ولا عملية حسابية تثبت علاقة المنجز الشعري بعلم العدّ والحساب. إنه الآن لحظة الكشف والتنبؤ، وإحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفس الشاعر، يتجمع في بؤرة واحدة، حتى إذا استقر بدأ انعتاقا، وانتشارا، وتشظيا تارة هنا وأخرى هناك، لا يختفي من ديوان حتى يعاود الظهور في آخر يليه، ولو بعد حين.

هكذا تنزاح الرؤية (للتكرار) عن الشكلية والتسطح؛ لتدخل صلب البناء الشعري رابطة إياه بما سبق من نتاج الشاعر، وعلى نحو دقيق يجاوز الانطباعية النقدية إلى ما أمكن أن نسميه: انطباع الواقع المتحقق في القصيدة على شكلها وبنائها، وبعض ما تشتمل عليه من معان وصور .

ولما كان الشعراء يحرصون دأبا على إبقاء شخوصهم مستترة خلف ما يكتبوه، بل يسعون دائبين إلى التعمية والتعتيم لتحقيق ما يلزمهم من غموض يضمن لهم غنى النص وبقائه حيا، ظهروا مجمعين على إنكار التكرار في ما يكتبوه؛ ليقينهم بأنه

إحدى نقاط العبور التي يستطيع الناقد النفاذ منها إلى حقيقة التشكل الشعري، فضلا عن كونه تمثيلا لعجز الشاعر، وتوقفه عن ممارسة فعلَيْ الخَلق والإبداع. ولذلك بدا الأمر وكأنه تهمة يسعى كل شاعر إلى التخلص منها، ونفيها عن نفسه ونتاجه.

ومهما يكن من أمر، فإن الواقع المقروء في نتاجهم يعكس خلاف ما يقولون؛ إذ يبدو التكرار ماثلا في أعمالهم على نحو ملحوظ يدفع المتأمل أحيانا إلى التساؤل: لم يقول الشاعر هذا ؟، ويكرره بهذه الصورة ؟، وعلى هذا النحو ؟.

تنساق الرؤية دأبا محاولة الكشف والتقصي، تديم النظر تأمُّلا في شعر واحد من أعلام الشعراء في عصرنا، ومن أغزرهم نتاجا، وأعلاهم كعبا، وهو الشاعر العربي الكبير "محمود درويش"؛ لتقف بداية على سؤال تفرضه شرعية النظر لما كتبه عبر ما يزيد عن خمسة وثلاثين عاما، سؤال مفاده: هل يكرر درويش نفسه فيما يكتبه من شعر، أم أنه حالة من الخلق والتجدد التي لا تنتهي ؟

" في جلسة بوح جميل كشف محمود درويش بعض مما تخبئه أسوار إبداعه، فكان في طليعة أسراره قلقه الدائم مما ينجزه، وليس عما ينجزه. " أنا من الشعراء الذين لا يحتاجون إلى نقاد لكي يدمروهم... أنا كفيل بتدمير نفسي والتمرد عليها.." هكذا يقول درويش في تفسير التجدد الدائم لإبداعه؛ **فالرغبة في عدم التكرار والتجدد والانقلاب على الذات هي أحد معالم النشاط الشعري لدرويش** الذي يقول عن نفسه: أنا شديد السأم لما أنتجه... وعندما أقرأ جديدا كتبته وأرى أنه يشبهني كثيرا أشعر بأنه لا يصلح للنشر.. يجب أن أشعر أن من كتبه هو شخص آخر وليس نسخة عما كتبت. وهذه الرغبة الذاتية بعدم الرضا عن الذات، وعن المنجز هي التي تعطي

لدرويش الحافز المستمر لكي أجدد أشكالي التعبيرية وإيقاعي الشعري، وحتى الموضوعات الشعرية نفسها "* .

بهذه الكلمات، وهي من آخر مقابلة صحفية أجريت معه، يصور لنا درويش نفسه ويفسر حقيقة إبداعه، فهو دائم الثورة والانقلاب على نفسه؛ لتحقيق التجدد الذي يبعده عن رتابة التكرار. ولكن، هل يُطمأن إلى هذا القول ويُركن إليه؟ وهل حقيق أن ما يكتبه درويش يجب أن لا يُشبهه مطلقا؟.

ليس من السهولة بمكان الإجابة عن سؤال كهذا، لاسيما أن ما كتبه درويش ليس بالقليل كمّا، ولا المنبسط مضمونا. ومع ذلك، فإن هذا الكتاب يسعى جاهدا إلى إضاءة قدر من الإجابة توطئة للوقوف على حقيقة الزعم السابق - ما استطاع - إيضاحا وتفصيلا. وقد جاء مقسوما على فصلين تضمن الأول منهما حديثا مقتضَبا عاما عن التكرار من حيث معناه لغة واصطلاحا، ثم نظرة قدماء اللغويين والبلاغيين العرب لهذا الأسلوب، كما تطرق إلى القول بأنواع التكرار، ومعانيه، وبواعثه وصولا إلى نظرة المحدثين له، ثم أنماطه ودلالاته في القصيدة الحديثة .

أما الفصل الثاني، فقد انبسطت أبوابه جميعا لبحث التكرار في شعر محمود درويش؛ إذ ابتدأ بتكرار الحرف، ثم أعقبه الحديث عن تكرار الكلمة بنوعيها(اسم وفعل)، ثم تكرار العبارة، فتكرار المقطع، وصولا إلى تكرار الصورة التي مثّلت نهاية الفصل والكتاب جميعا. وقد تم بحث التكرار في كل ما سبق عبر طريقين متضامنين يفضي كل منهما إلى الآخر، فالأول تمثّل ببحث التكرار في القصيدة كوحدة منفصلة، والثاني تمثّل ببحث التكرار في مجمل أعمال درويش عبر الزمن.

---

* من مقابلة صحفية أُجريت معه في المغرب ونشرتها صحيفة القدس العربي ، 21/07/2003

وبعيدا عن نجاح هذه الدراسة التي تغلفها الصعوبة قبل أن تبدأ، فإنها تأمل أن توفر حدا أدنى من الجدة، ونظرة أكثر شمولية وواقعية لشعر محمود درويش، وإجابة عن كثير من التساؤلات (لاسيما الصور الشعرية) التي ما انفك أكثر نقاد شعره يصطدمون بها تعوزهم منطقية النظرة وسلامتها، فيرتدّون عنها رجوعا، أو يجنحون بآرائهم حدا لا يقبله الذوق السليم، ولا يقرّه الواقع المتكرر لهذه الصور والذي يهيىء لنا النفاذ إليها فهْما وتحليلا.

فهد ناصر عاشور

2004 / 3 / 25

تـــــمهـــــيد

محمود درويش – في سطور –

1- حـــــياتـــه :

ولد الشاعر محمود سمير درويش في قرية البروة سنـــة 1941، وهي قرية عربيـــة تقع على مسيرة (9كم) شرقي عكا. يحد البروة من الجنوب وادي الحلزون الذي تصب مياهـــه في نهر النعامين، وقد سماها الصليبيون (بروت)[1].

رحل محمود درويش عن قريتـــه إلى لبنان في منتصف عام 1948 إثر الاحتلال اليهودي لفلسطين، وهناك تنقل مع عائلته في عدد من المدن والقرى حتى استقروا في مدينة بيروت، وبعد عامين من رحلة النفي واللجوء عاد مع أسرته سرا إلى فلسطين، وقد مثلت العودة صدمة جديدة له؛ فلم يجد القرية ولا المنزل. لقد هدم اليهود كل شيء؛ لتبدأ بعد ذلك رحلة جديدة من النفي واللجوء في أرض الوطن .

تلقى درويش دراسته الابتدائية في قريتـــه الأم (البروة)، وتابع دراسته الثانوية في قرية (كفر ياسيف)، وفي هذه المرحـــلة من حياته انضم إلى الحزب الشيوعي، وسجن بسبب نشاطـــه عدة مرات، ولم يكن قد جاوز العشرين بعد.

رحل درويش إلى الاتحاد السوفياتي، وأمضى فيه ثلاثـــة أعوام للدراســـة، ثم عاد بعدها إلى فلسطين، وعمل في الصحافـــة الشيوعية مشرفا على تحرير مجلة

---

(1) الموسوعة الفلسطينية ، مج 1 ، ص386

الجديد. ولكنه لم يلبث أن ترك فلسطين، وتحول فجأة إلى مصر وكان ذلك سنة 1969، ثم انتقل بعدها إلى لبنان حيث عمل هناك في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، ثم أصبح بعد ذلك رئيسا لرابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينية، ومحرراً لمجلة الكرمل.

رحل درويش عن لبنان عقب الاجتياح الإسرائيلي لبيروت سنة 1982، واتجه إلى أوروبا، حيث تنقل هناك بين عواصم مختلفة إلى أن استقر في باريس العاصمة الفرنسية.

عاد درويش من أوروبا إلى فلسطين في منتصف التسعينات حيث أقام في مدينة رام الله فترة من الزمن، ويعيش الآن متنقلاً بينها، وبين العاصمة الأردنية عمان.

2- **شعره :**

يعد محمود درويش واحدا من أكبر الشعراء العرب إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق في الوقت الراهن؛ فشعره من أكثر النماذج الشعرية إشراقا، تجمعت فيه عبر حياة حافلة بالمقاومة والتصدي ثلاث مراحل بارزة هي :

1-مرحلة الرومانسية : وقد مثلت فترة الستينات من حياته .

2-المرحلة الإنسانية: وقد مثلت فترة السبعينات من حياته.

3-مرحلة الوجودية والفلسفية: وقد بدأت منذ بداية الثمانينات وما زالت إلى الآن.

ولعل أهم ما يميز تجربته الشعرية هو امتزاج كل مرحلة من مراحلها بمشاعر الغضب والثورة التي ما انفكت بؤرة ومركزا لانطلاقه ضد " طوفانات ثلاثة حاصرته من جميع الجهات، الأول: طوفان الاحتلال وضياع الوطن، والثاني:

طوفان العصر الذي اختلت موازينه وقيمه ونظمه، والثالث: طوفان الإنسان الجديد الذي ضل طريقه وأهدر قيمه وجرف في طريقه الأخضر واليابس، وأغرق كل ما تبقى من قيم الحق والعدل والحرية والاستقرار في هذا العصر الممسوخ المتطاحن الدامي"[1]. فدرويش إذن شاعر قضية قبل كل شيء "قضية وطنية ...وقضية ثقافية ...وقضية سياسية ....وقضية إبداع فني شعري...وقضية لغة شعرية وبنية شعرية. وقد استنفر كل طاقاته في سبيل تلك القضايا.... "[2].

3- مؤلفاتـــه :

لدرويش مؤلفات عديدة بدأت زمنيا سنة 1964 م، ولم تنتهي إلى الآن، تراوحت بين شعر ونثر وإن كانت الغلبة للشعر طبعا؛ فقد كتب إلى الآن عشرين ديوانا شعريا مقابل بضعة أعمال نثرية، فضلا عن عدد من المقالات الصحفية .

المؤلفات الشعرية :

- أوراق الزيتون 1964م
- عاشق من فلسطين 1966م
- آخر الليل 1967م
- العصافير تموت في الجليل 1969م
- حبيبتي تنهض من نومها 1970م
- أحبك أو لا أحبك 1972م
- محاولـــة رقم (7) 1973م

---

(1) أحمد الزعبي ، " الشاعر الغاضب (محمود درويش) " ، ص 8- 9

(2) عبد الرحمن ياغي ، " محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق " ، ورقة بحث ألقيت في الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر / 1997 . انظر : مؤلفون ، "زيتونة المنفي" ، ص 126

- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق 1975م
- أعراس 1977م
- مديح الظل العالي 1983م
- حصار لمدائح البحر 1984م
- هي أغنية 1986م
- ورد أقل 1986م
- أرى ما أريد 1990م
- أحد عشر كوكباً 1992م
- لماذا تركت الحصان وحيداً 1994م
- سرير الغريبة 1996-1997م
- جدارية 1999م
- حالة حصار 2002م

المؤلفات النثرية:

- يوميات الحزن العادي
- شيء عن الوطن
- وداعاً أيها الحرب وداعاً أيها السلم
- عابرون في كلام عابر

ونشير نهاية إلى أن جميع أعمال محمود درويش الشعرية- باستثناء ديوانه الأخير " حالة حصار " – قد جمعت في مجلدين تحت عنوان (ديوان محمود درويش)، وقد صدر عن دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد ، وهذا الديوان هو المستخدم في هذه الدراسة(التكرار في شعر محمود درويش) .

الفصل الأول

أسلوب التكرار

(نظرة عامة)

1

تـــعريـــف

-التكرار لغة :

هو مصدر(كرر) ، إذا ردد وأعاد. فالكرُّ : الرجوع، ويقال: كره وكر بنفسه والكر مصدر (كرّ) – عليه يكرُّ كراً وكروراً وتكراراً. ويقال : كرر الشيء تكريراً ، وتكراراً : أعاده مرة بعد أخرى(1).

-التكرار اصطلاحا :

رغم تباين نظرة العلماء للتكرار واختلافهم حوله إلا أن رؤيتهم لحقيقته ظلت متقاربة إلى حد بعيد، فهي لم تخرج عن حدود اعتباره إعادة للفظ أو للمعنى؛ فـــ"ابن الأثير"(ت637 هـــ) يعرفه بقوله: " هو دلالة اللفظ على المعنى مردداً ، كقولك لمن تستدعيه: (أسرع أسرع) فإن المعنى مردد ، واللفظ واحد"(2). أما صاحب الخزانة (ت1093 هـــ) فيعرفه بقوله : " إن التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى .... "(3)، ونحو تعريفه هذا قول "ابن معصوم" (ت1120 هـــ): "هو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكته".(4)

ولعل تقارب هذه التعريفات ينم، ولا شك، عن سيادة مفهوم هذا المصطلح (التكرار) لدى معظم المشتغلين به على اختلاف مشاربهم، سواء في ذلك النحاة واللغويون، أو البلاغيون أو النقاد .

---

(1) انظر مادة (كرر) : لسان العرب ، جـــ 5 ، ص135 ، و : مختار الصحاح ، ص 193

(2) ابن الأثير ، " المثل السائر " ، جـــ 2 ، ص 345

(3) عبد القادر البغدادي ، "خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب " ، جـــ 1 ، ص 361

(4) ابن معصوم ، " أنوار الربيع " ، جـــ 5 ، ص 345

التكرار في رؤية القدماء

1- النحاة واللغويون

اهتم جلّ النحاة واللغويون العرب بذكر التكرار، والحديث عنه في معرض مناقشتهم لباب(التوكيد) كباب من أبواب النحو العربي، فمن يطالع مؤلفاتهم يرى أن تسليطهم الضوء على مصطلح التكرار ومناقشتهم له لم يخرج عن هذا الباب إلا عرضا، ومِن هؤلاء "أبو الفتح عثمان ابن جني"(ت 392 هـ)؛ إذ تحدث عن التكرار في (باب في الاحتياط)، وفي ذلك يقول: " اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له فمن ذلك: التوكيد. وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه، وهو نحو قولك: قام زيد، قام زيد، و: ضربتُ زيدا ضربت، و: قد قامت الصلاة قد قامت الصلاة ...، والثاني تكرير الأول بمعناه، وهو على ضربين: أحدهما للإحاطة والعموم، والآخر للتثبيت والتمكين. فالأول كقولنا: أقام القوم كلهم. والثاني نحو قولك: قام زيد نفسه .. "(1). ومثل قول ابن جني نجده في أغلب كتب النحو محصورا في باب التوكيد، والتوكيد اللفظي على وجه الخصوص. وهذا التكرار لا يأتي إلا لفائدة كتأكيد اللفظ المكرر، أو إظهار عناية المتكلم به .

2- علماء البلاغة

تبدو عناية علماء البلاغة بالتكرار أكثر بروزا منها عند النحاة واللغويين، وأمر كهذا واضح جلي لا يستدعي إثباتا أكثر من الرجوع استقصاء لما كتبوه. فالباحث عنه في كتب البلاغيين القدماء سعيا للتعرف عليه، أو محاولا استجلاء مظاهره، يجدهم قد انقسموا من حيث القول فيه على قسمين: الأول، ويمثله فريق عزف جملة عن القول فيه، فلم يُعرْه أدنى اهتمام، ولم يلتفت إلى الحديث عنه مطلقاً. وتعزو

---

(1) ابن جني ، "الخصائص" ، جـ 3 ، ص 101 - 104

"نازك الملائكة" قلة اهتمام هؤلاء البلاغيين، إلى ظروف العصر في زمنهم، ثم إلى أهمية التكرار ومكانته في اللغة: "ولم يصدر هذا عن إهمال مقصود، وإنما أملته الظروف الأدبية للعصر فقد كان أسلوب التكرار ثانوياً في اللغة آنذاك، فلم تقم الحاجة إلى التوسع في تقويم عناصره وتفاصيل دلالاته"(1).

ويبدو أنّ رؤية هذا الفريق من البلاغيين للتكرار بوصفه أسلوبا من أساليب اللغة الثانوية، بل من الأساليب التي تنزل بصاحبها عن مستوى البلاغة هي ما حدا بهم إلى ترك القول فيه، أو عدم الالتفات إليه إلا عرضاً. وقد عبّر صاحب الخزانة عن ذلك بوضوح حين قال: " إن الترديد والتكرار ليس تحتهما كبير أمر، ولا بينهما و بين أنواع البديع قرب ولا نسبة؛ لانحطاط قدرهما عن ذلك. ولولا المعارضة ما تعرضت لهما ..... "(2).

ولنا أن نستشعر من موقف" البغدادي " أنه حصيلة مواقف فريق من العلماء سبقوه إلى ما ذهب إليه، لعل من أبرزهم " ابن سنان الخفاجي " (ت466هـ) بقوله: "وما أعرفُ شيئاً يقدح في الفصاحة، ويغض من طلاوتها أظهر من التكرار لمن يؤثر تجنبه وصيانة نسجه عنه..... "(3). وقد تبعه فيما ذهب إليه "يحيى العلوي" (ت745هـ) فقد أكد على أن الحرف الواحد إذا تكرر "في الكلام المنظوم أو المنثور، كان ثقيلا على الأنفس نازلا عن الفصاحة، معيبا في البلاغة "(4).

---

(1) نازك الملائكة ، " قضايا الشعر المعاصر " ، ص 275

(2) " خزانة الأدب " ، جـ 1 ، ص 359

(3) ابن سنان الخفاجي ، " سرّ الفصاحة " ، ص 96

(4) يحيى بن حمزة العلوي ، " الطراز " ، جـ3 ، ص 52

أما القسم الثاني من البلاغيين القدماء فيمثله فريق التفت إلى التكرار بوصفه أسلوبا من أساليب اللغة التعبيرية لا يجوز إهماله، فوقف عليه، إما مشيراً كما في (العمدة) و(الصناعتين)، أو مفصلاً وشارحاً كما في (المثل السائر) و (أنوار الربيع). والبلاغييون من هذا الفريق يميزون بين نوعين من التكرار، تكرار حسن لا يتحقق إلى على يديّ من عرف بفصاحته ودقته في التعبير، وتكرار قبيح يسهل الانزلاق فيه، ويحط من قيمة السياق الذي يحتويه .

واللافت في مؤلفات البلاغيين ممن تناولوا التكرار بالحديث تشابه الشواهد فيها، بل تكرارها كما هي عند بعضهم، حتى ليخيل لنا، وكأنه لم يوجد غيرها في العربية. وواقع الأمر إن نظرتهم العقلية للمسألة، وتركيزهم على شكلية اللغة (التكرار اللفظي)، ثم رغبة بعضهم في الانتصار لرأي البعض أو تخطئته، كل ذلك قد يكون سببا في تناقل الشواهد وتكرارها. فقلة الشواهد التي يُستشهَد بها على بعض مواطن التكرار هي التي دفعت – على سبيل المثال – صاحب العمدة(ت456هـ) إلى نقل بعضها نقلاً حرفياً عن سابقيه: " وقد نقلتُ هذا الباب نقلاً من كتاب عبد الله بن المعتز(ت296 هـ) إلا ما لا خفاء به عن أحد من أهل التمييز، واضطرني إلى ذلك قلة الشواهد فيه "[1].

---

[1] ابن رشيق القيرواني، " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده " ، جـ 2 ، ص 80

أنواع التكرار

تنوع التكرار عند البلاغيين القدماء بتنوع مسمياته،من سجع، وتقفية، وجناس، وترديد، ورد الإعجاز على الصدور، وغيرها من المسميات البلاغية التي تدل على تضمن اللفظ حرفاً/حروفاً مكررة، أو تضمن العبارة لفظاً/ألفاظاً مكررة .

وقد بحثوا هذه المسميات فيما تنتمي إليه من أبواب البلاغة، ولم يتطرقوا إلى دلالة التكرار فيها أو معناه؛ ذلك أن اهتمامهم كان منصباً على التكرار من حيث ما يؤديه في سياق الكلام. وتبعاً لهذا، تنوع التكرار عندهم إلى نوعين هما :[1]

1- تكرار يوجد في اللفظ والمعنى .

2- تكرار يوجد في المعنى وحده دون اللفظ .

أما الأول فهو منقسم من حيث إفادته على قسمين: مفيد، وغير مفيد. والمفيد بدوره منقسم أيضاً على فرعين: ما دلَّ على معنى واحد والمقصود به غرضان مختلفان، وما دل على معنى واحد والمقصود به غرض واحد. وأما الثاني فهو منقسم أيضاً من حيث إفادته على قسمين: مفيد، وغير مفيد. والمفيد بدوره منقسم أيضاً على فرعين: ما دلَّ على معنيين مختلفين، وما دلَّ على معنى واحد. وتبعاً لهذه الآلية، يبدو أنه ثمة إمكانية لإعادة هذا التقسيم باعتبار إفادة التكرار أو عدم إفادته إلى: تكرار مفيد، و تكرار غير مفيد .

---

(1) للاستزادة، انظر : " المثل السائر " ، جـ 3 ، ص 11

أولاً : التكرار المفيد

وهو ما ورد في المواطن التي تستدعيه تبعا لحاجة المتكلم في إيصال ما يريده من معنى، فكان له بذلك أثر الحسن في الكلام معنى ولفظا. وهو منقسم على أربعة أقسام هي:

1- تكرار مفيد، يوجد في اللفظ والمعنى، يدل على معنى واحد، والمقصود به غرضـــان مختلفان :

ومن شواهده قوله تعالى: "بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين﴿1﴾ الرحمن الرحيم ﴿2﴾ مالك يوم الدين ﴿3﴾ "[1]. فالله تعالى يكرر "الرحمن الرحيم" مرتين، والفائدة في ذلك أن الأول يتعلق بأمر الدنيا والثاني بأمر الآخرة، والقرينة في الأول لفظة " العالمين "، وفي الثاني " يوم الدين " .

2- تكرار مفيد، يوجد في اللفظ والمعنى، يدل على معنى واحد، والمقــصود به غرض واحـــد :

ومن شواهده قوله تعالى: " فقتل كيف قدر﴿19﴾ ثم قتل كيف قدر﴿20﴾"[2]. فالتكرار هنا دلالة على التعجب من تقديره وإصابته الغرض، وهذا كما يقال : "قتله الله ما أشجعه!" أو ،ما أشعره ! ، .

3- تكرار مفيد يوجد في المعنى فقط، ويـــدل على معــنيين مخـــتلفين :

ومن شواهده قوله تعالى: " ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر﴿104﴾ "[3]. فالأمر بالمعروف خير، وليس كل خير أمراً بالمعروف، وذاكَ أنّ الخير أنواع كثيرة من جملتها الأمر بالمعروف.

---

[1] الفاتحة :1، 2، 3

[2] المدثر : 19 ، 20

[3] آل عمران : 104

4- تكرار مفيد يوجد في المعنى فقط، ويـدل عـلى مـعنـىً واحـد :
ومن شواهده قولنا: " لا إلـه إلا الله وحده لا شريك له ". فقولنا: " لا إلـه إلا الله " مثل قولنا: " وحده لا شريك له "، وهما في المعنى سواء؛ إذ يدلان على أمر واحد هو وحدانية الله، وإنما كررنا القول فيه لتأكيد المعنى وإثباته؛ وذلك لأن من الناس من يخالف فيه كالنصارى والوثنيين.

ثانياً : التكرار غير المفيد

وهو ما كان وروده نابيا في مواطن تأكد أنها لا تستدعيه، ولا تفتقر إليه، فلا يؤثر في المعنى زيادة ولا يضيف للفظ قيمة، وإنما يأتي وروده من باب اللغو والميل عن مستوى البلاغة[1]، ويبدو أن هذا النوع من التكرار هو ما قصد إليه ابن سنان ومن تبعه في رأيه من العلماء. وهو منقسم على قسمين هما :

1- تـكرار غـير مـفيد يوجد في اللفظ والمعنى :
ومن شواهده قول المتنبي[2]:

ولم أرَ مثلَ جيراني ومِثلي - لِمِثلي عندَ مثلهم مُقامُ

يقول ابن الأثير معقباً على هذا البيت:
" فهذا هو التكرير الفاحش الذي يؤثر في الكلام نقصاً "[3].

---

(1) للاستزادة ، انظر : الجاحظ ، " الحيوان " ، جـ1 ، ص91 ،
و : " ثلاث رسائل في إعجاز القرآن" ، ص 52
(2) البيت من قصيدته التي مطلعها : فؤاد ما تسليه المدام وعمر مثلما تهب اللئام
" ديوان أبي الطيب المتنبي " ، بشرح أبي البقاء العكبري ،جـ 2 ، ص 423
(3) " المثل السائر " ، جـ 3 ، ص 29

2- تــكرار غــير مفيد يوجد في المعنى فقط :

ومن شواهده قول امرئ القيس[1]:

فيالك من لــيلٍ كأنّ نــجومه بكلِّ مَغار الفَتْل شدَّت بيَذبُلِ

كأنَّ الثُّريا عُلِّقت في مَصامِها بأمْراسِ كتانٍ إلى صمٍّ جندلِ

يقول صاحب العمدة معقباً: " فالبيت الأول يغني عن الثاني، والثاني يغني عن الأول ومعناها واحد؛ لأن النجوم تشتمل على الثريا كما أنّ يذبل يشتمل على صم الجندل وقوله: " شدت بكل مغار الفتل" مثل قوله: "علقت بأمراس كتان"[2].

وقد أشار إلى مثل هذا النوع من التكرار "عبد الله بن المعتز "، وفيه يقول: "الباب الخامس من البديع هو مذهب سماه عمرو الجاحظ المذهب الكلامي، وهذا باب ما أعلم أني وجدتُ في القرآن منه شيئاً، وهو ينسب إلى التكلف، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً "[3]

وما دمنا قد قسمنا التكرار حسب إفادته، يحسن بنا أن نشير إلى علاقة التكرار بغيره من الأساليب البلاغية وتحديداً **الإطناب، والتطويل** منطلقين في ذلك من إفادة التكرار، أو عدم إفادته.

فالإطناب : هو زيادة اللفــظ على المــــعنى لفــائدة.

والتطويل: هو زيادة اللفــظ على المــعنى لغير فائدة.

والتكرار : هو إيراد المعنى مردداً لفائدة أو لغير فائدة.

---

(1) البيتان من معلقته

(2) " العمدة " ، جـ 2 ، ص 78

(3) عبد الله بن المعتز ، " كتاب البديع " ، ص53

وعليه، إذا كان التكرار مفيداً دخل في باب الإطناب، وأصبح ضرباً من ضروب التأكيد التي يؤتى بها في الكلام قصداً لمعنىً ما، أما إذا كان التكرار غير مفيد، فيدخل في باب التطويل، ويصبح ضرباً من ضروب الحشو التي لا طائل ولا فائدة منها. ومادام الأمر كذلك، في أن التكرار إطناب إذا أفاد وتطويل إذا لم يُفد، أصبح من غير اللازم أنْ يفرد له البلاغيون القدماء باباً خاصاً في مؤلفاتهم، لاسيما مَن عرفوا بتشعيثهم في الكتابة، بل تعين أن نتنبأ عن مناقشتهم له عند حديثهم عن الإطناب تارة، أو عن التطويل تارة أخرى. ولعل هذا ما يفسر ما بدا أنه قلة اهتمام بالتكرار من قبل فريق من البلاغيين القدماء لم يفردوا له حيزاً مستقلاً في مؤلفاتهم، وقد يكون هذا سبباً يضاف إلى ما قالته " الملائكة " في هذا الصدد .

معاني التكرار

ليس من السهولة بمكان تحديد معاني التكرار ودلالاته بدقة. والذي يبدو من نظرة القدماء لهذه الظاهرة، وطريقة تعاملهم معها أنها تخضع، باستثناء التكرار في القرآن الكريم، للذوق الفني، أو لنظرة البلاغي للسياق الذي وردت فيه.

ففي حين يذهب " ابن الأثير" إلى اعتبار التكرار في بيت المتنبي :

ولم أرَ مثل جيراني ومثلي   لمثلي عند مثلِهم مقامُ

تكرارا في اللفظ والمعنى، يعارضه" ابن أبي الحديد "[1](ت656 هـ) إذ يرى أن هذا البيت مما لا يحسن الاستشهاد به في مثل هذا الموضع: "وأما التمثيل بالبيت فغير جيد، ..."[2].

(1) هو عز الدين عبد الحميد بن أبي الحديد المدائني .

(2) ابن أبي الحديد ، " الفلك الدائر على المثل السائر " ، ص 284

وفي حين يذهب "ابن الأثير" إلى اعتبار قول"مروان الأصغر" :

سقى الله نجداً والسلامُ على نجدِ ويا حبذا نجد على النأيِ والبُعدِ
نَظرتُ إلى نَجدٍ وبَغدادَ دُونها لَعلِّي أرى نجداً وهيهاتَ من نجدِ

من العِيّ الضعيف[1]، يرى "ابن معصوم" أنه مما يُتلذذ فيه بذكر المكرر[2]. لذا فإن القول بمعان محددة للتكرار لا يجاوزها مطلقاً يخالطه شيء من التجوز، والتعميم الذي لا فائدة منه؛ ذلك أن أساليب التعبير لا يمكن أنْ تُقنَّن، أو تُحدد بإطرٍ يُقولب فيها المعنى .

ولعله من المفيد أن نشير إلى أشهر معاني التكرار التي أشار إليها القدماء[3]. وهي: التوكيد، وزيادة التنبيه، وزيادة التفجع والتحسر، وزيادة الاستبعاد، وزيادة المدح، والتلذذ بذكر المكرر، والتنويه بشأن المذكور، والتشوق والاستعذاب، والتهديد والوعيد، والتقرير، والتوبيخ.

---

(1) " المثل السائر " ، جـ 3 ، ص27

(2) " أنوار الربيع " ، جـ 5 ، ص347

(3) انظر : "المثل السائر" ، جـ 3 ، ص7-44 ، و : " أنوار الربيع" ، جـ5 ،ص 345 و : " العمدة " ،جـ 2 ، ص74 ، و : " خزانة الأدب " ، جـ 1 ، ص 361

بواعث التكرار

ليست ظاهرة التكرار بالغريبة على الشعر العربي قديمه ومحدثه؛ إذ نجدها ماثلة فيه منذ أقدم النصوص الشعرية، فقلما يخلو منها شعر شاعر حتى كأنها سمة من سماته وخصيصة من خصائصه.

فمن يطالع الشعر الجاهلي مثلا يتيقّن أنّ لُبَّه ولحمته وسداه قائمة على التكرار، من وقوف على الأطلال، إلى الرحلة، وصولا إلى أغراض الشعر المختلفة.

ولم يكن شيوع التكرار في الشعر العربي، وانتشاره على هذا النحو وليد الصدفة البحتة؛ إذ لا بد من وجود عوامل تقف خلفه وتدعم ظهوره، على الرغم من دقته، وسهولة انزلاق مستخدمه فيما لا يفيد سوى إظهار نقص العبارة وانحرافها، ولعل من أبرز هذه العوامل ما يلي :

1- الطبيعة الإنسانية :

يعد التكرار ظاهرة كونية يقع الإنسان تحت تأثيرها أيا كان مكانه وزمانه، شاء ذلك أم لم يشأ؛ لأنه جزء من إيقاع هذا الكون منذ بدأ وحتى تقوم الساعة. فمظاهر الكون على اختلافها قائمة على نمط دقيق من التكرار، فليس دوران الكواكب حول الشمس، ودوران القمر حول الأرض، وتعاقب الفصول الأربعة، واختلاف الليل والنهار سوى أحداث متكررة، بل إن الإنسان نفسه متكرر في خلقه وتركيبه، وفي مراحل حياته المختلفة؛ فصورته طفلا ورجلا وكهلا متكررة، وأصناف طعامه وشرابه متكررة، وهيئة لباسه وعاداته وتقاليده متكررة، ثم صحوه ونومه، وشهيقه وزفيره، ودقات قلبه كل ذلك وأكثر متكرر. فإن كان جميع ما ذُكر تكرارا في شخص الإنسان، أو فيما يدور حوله ويعلمه تعين أن يكون التكرار جزءا من هذه المنظومة المتكررة، وصورة من صورها. فهو موجود فينا لا لأنه أسلوب تعبيري

متعلَّم أومكتسَب، بل لأنه تعبير صادق عن أمر من الأمور التي فُطر الإنسان عليها ولا يملك عنها مَحيدا .

2- اللـــــغـــــة :

تلعب اللغة دورا بارزا في إحداث التكرار، وفي التوطئة له؛ ذلك أن طبيعتها التركيبية قائمة على نمطية منه، " فالتكرير أو التماثل أمر لازم في لغة البشر"[1]، ومرد هذا إلى عوامل كثيرة، لعل من أبرزها أن مدى المعاني متسع أكثر من مدى الألفاظ، "وهذا يستدعي إعادة الألفاظ على أوجه مختلفة من الهيئات، والدلالة المجازية، والرمزية لاستيفاء المعاني"[2]. وقد أدرك القدماء ذلك بثاقب بصرهم، وعمق نظرتهم للمسألة، فاعتبروا التكرار " سنة من سنن العرب "[3] في كلامهم، وأنْ ليس لأحد أنى علا كعبه في فصاحة اللسان وبلاغة القول أن يجاوزها .

3- طبيعة الشعر :

تسهم طبيعة الشعر العربي في إحداث التكرار على نحو ملحوظ؛ فبنيان الشعر نفسه قائم على نمطية منه، وليست بحور الشعر، والتفاعيل المكونة لها، ثم حرف الروي الذي يجب التزامه إلا تكرارا واجب الالتزام، بل إن الخروج على نسقها المتكرر يخرج القصيدة من باب الشعر الذي جرت عليه أساليب العرب، ثم إن المهاد الذي بُني عليه وزن البيت وموسيقاه، وهو الإيقاع متكرر وجوبا؛ فقد عُرّف الإيقاع

---

(1) عز الدين علي السيد ، " التكرير بين المثير والتأثير " ، ص 7

(2) المرجع نفسه ، ص 7

(3) انظر : ابن قتيبة ، " تأويل مشكل القرآن " ، ص 235

و: ابن فارس ، " الصاحبي في فقه اللغة " ، ص 341

بأبسط مفاهيمه على أنه :" تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني "[1]. وتنظيم الفواصل في الشعر قائم على التكرار الملتزَم وجوبا؛ إذ لا يسمى العنصر موقَّعا حتى يتكرر كمًّا وكيفا، وهذا شرط لتحقيق النسبة المولِّدة للموسيقى: "اعلم أن النسبة على ثلاثة أنواع، إما بالكمية، أو بالكيفية أو بهما جميعا، فالتي بالكمية يقال لها نسبة عددية، والتي بالكيفية يقال لها نسبة هندسية، والتي بهما معا يقال لها نسبة تأليفية موسيقية ".[2]

ومادام إيقاع الشعر وتفاعيله وبحوره متكررة فإن النمط الموسيقي الساكن خلف كلمات الشاعر سيأتي على نحو مكرر، والشاعر مدرك تماما لوجوب التزام تكرار التفعيلة في البحر أو القصيدة، وتحت وطأة هذا الإلتزام قد تتأثر عباراته وكلماته، وحتى أفكاره، فتأتي متكررة؛ إذ لا يمكن له أن يبقى متيقظا لوجوب التزام التكرار الموسيقي، والابتعاد عن التكرار اللغوي، ولو حدث هذا لأصبح الشعر مسألة عقلية خالصة شأنها في ذلك شأن العلوم الطبيعية .

4- الأثر النفسي :

يعد الباعث النفسي من أهم العوامل المسببة للتكرار، ويمتاز عن غيره بأنه الأكثر ظهورا بينها لما يمثله من إعادة لما وقع في القلب واستقر في النفس فانشغلت به عمن سواه، ولما كانت اللغة مرآة الفكر وما يعتمل في الوجدان، تعين أن يظهر ما شُغل به الإنسان مكررا في كلامه. وليس ترديد ذكر المحبوبة في شعر العذريين إلا مثالا ناصعا على ذلك .

---

(1) د. مصطفى عبد الرحيم محمد ، " ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية " ، ص 30

(2) موسوعة " إخوان الصفا " ، مج1 ، ص 245

لقد أدرك العلماء قديما وحديثا هذه الحقيقة، واستشعروا عمق أثرها؛ فها هو "الجاحظ " (ت 255هـ) يقول: "وما سمعنا بأحد من الخطباء كان يرى إعادة بعض الألفاظ وترداد المعاني عيا إلا ما كان من النخار بن أوس العذري، فإنه كان إذا تكلم في الحمالات[1]، وفي الصفح والاحتمال، وصلاح ذات البين، وتخويف الفريقين من التفاني والبوار، كان ربما ردد الكلام على طريق التهويل والتخويف، وربما حمي فنخر "[2]

كما تنبه "حازم القرطاجني"(ت 684هـ) إلى الباعث النفسي وأثره في التكرار، وفي ذلك يقول: "إن للنفوس في تقارن المتماثلات، وتشافعها، والمتشابهات، والمتضادات وما جرى مجراها، تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام؛ لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين، والمتشابهين أمكن في النفس موقعا من سنوح ذلك لهما في شيء واحد، وكذلك حال القبح "[3] .

5- القـــصـــد :

قد يكون الشاعر نفسه سببا في إحداث التكرار إذا قصد إلى ذلك عمدا فيما يكرره، ومثل هذا التكرار المقصود لا يكون إلا لفائدة وغرض يريده الشاعر، إذ يبدو اللفظ المتكرر مشحونا بحمولة دلالية كبيرة تحقق التكثيف المطلوب، وتبعد المعنى عن الانبساط والظهور، وهذا بالطبع لا يتحقق لأي شاعر؛ فالقصد في التكرار يستدعي وعيا تاما بكل الحالات السابقة للمعنى المكرر، كما يتطلب قدرة لغوية فائقة، وذاكرة شعرية فذة .

---

(1) الحمالات : جمع " حمالة " ، وهي الدية يحملها قوم على قوم .

(2) الجاحظ ، "البيان والتبيين" ، جـ 1 ، ص 105

(3) حازم القرطاجني ، "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ، ص 44-45

التكرار في رؤية المحدثين

إذا كان التكرار في رؤية القدماء قد انحصر في تكرار معنوي وآخر لفظي فيما تؤديه المفردة، أو المعنى المكرر في البيت الواحد أو البيتين، فالمحدثون ينظرون إليه ويتعاملون معه وفق رؤية أخرى جديدة تبتعد في كثير من الأحيان عن الجانب العقلي الذي استند إليه القدماء في محاكمة هذه الظاهرة.

ويبدو أنّ هذه الرؤية نتيجة لما تمليه ظروف العصر وما وُلد فيه من تيارات أدبية لم تكن قديماً، ويضاف إلى هذا تغير شكل القصيدة العربية وترك وحدة البحر إلى وحدة التفعلية، ثم الانتقال من وحدة البيت المفرد إلى وحدة القصيدة كلها، فكل ذلك أدى، بلا شك، إلى تغير رؤية النقاد والبلاغيين العرب لهذه الظاهرة بعد أن أضحت تمثل جزءاً لا يمكن إنكاره في هيكل القصيدة الحديثة عموماً، والذي يقوم عليه موضوعها؛ ذلك أن " القصيدة ليست موضوعاً وحسب، وإنما هي موضوع مبني على هيكل "[1].

ولعل ظهور التكرار في أساليب الشعراء المعاصرين من الأمور التي نبهت بعض النقاد منذ بداية حركة الشعر الحر، وجعلتهم يقفون عليها مؤكدين على دقة استخدام هذا الأسلوب ودوره في النهوض بالقيمة الجمالية للعمل الإبداعي، أو الحط من شأنه على حدّ سواء: " إن أسلوب التكرار يحتوي كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية. إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة. ذلك إنِ استطاع الشاعر أنْ يسيطر عليه سيطرة كاملة،

---

(1) " قضايا الشعر المعاصر " ، ص 265

ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أنْ يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والأصالة "[1].

وعلى هذا، لم يعد التكرار في القصيدة الحديثة مجرد أسلوب من شأنه أنْ يعيب النص الشعري في موطن من مواطنه كما كان قديماً. إنه الآن نقطة مركزية في القصيدة التي تحتويه، ترتبط كثير من الدلالات والأفكار به عبر الخيوط التعبيرية المختلفة. وكيف لا يكون التكرار هكذا ؟ والقصيدة قائمة في الأصل على تكرار تفعلية واحدة من بدايتها وحتى النهاية.

لقد أدرك الشكلانيون الروس هذه الحقيقة منذ وقت مبكر، وهي أن التكرار أحد النقاط المركزية التي يقوم عليها المنجز الشعري، فتصوُّر التكرار كأساس من أسس بناء النص الشعري هو ما اتفق عليه كبار الشكلانيين، ابتداءاً بـــ "رومان جاكبسون" ثم "يوري لوتمان" ووصولاً إلى "هوبكنز" الذي عرّف البيت الشعري على أنه: "خطاب يعيد الصورة الصوتية نفسها بصيغة كلية أو جزئية "[2]

ويبدو علماء اللغة، وتحديداً "اللسانيات الشعرية"، من أكثر المهتمين بحقيقة التكرار ودوره في النص الذي يحتويه، ولعل دقة ملاحظة اللغوي هي ما أوصله إلى التعرف على دقة التكرار وأهميته، وهذا ما لم يستطع نقاد الأدب المعتمدين على النظرة المسطحة أن يدركوه إلا لماماً. ونحدس هنا، بأن دقة التكرار وارتباطه بالأنساق الدلالية من جهة، وبالصور الفنية من جهة أخرى، هي ما أحدث هذا البون

---

(1) المرجع نفسه ، ص 263 – 264

(2) *محمد بنيس ، " الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها – "* ، جـ 1 ، ص189

الشاسع بين علماء "اللسانيات الشعرية" وبين "نقاد الأدب"، لاسيما في البدايات، حيث وقف كل منهما على التكرار:

" مِن مُشيحٍ يَهوي بِعَاملِ رُمحٍ وَمُليحٍ من السِّنانِ بِتُرسِ ".

فكيف – مثلاً– لنقَّاد الأدب الذين اعتادوا النظر إلى التكرار من زاوية مسطَّحة أن يؤمنوا بدلائلية "لوتمان" الشعرية، والتي بناها بكاملها على التكرار؛ إذ "يجعل منه عنصراً مركزياً في بناء النص الفني، ومنه النص الشعري"[1] ؟

ولم يكن ثمة حلٌ أو حكَم يقطع برأيه بين المختلفين في حقيقة التكرار، ودوره سوى الشعراء أنفسهم، الذين طوروا لغتهم الشعرية وأساليبهم التعبيرية على نحو قلل من مركزية اللسانيين من جهة، ورفع من درجة اهتمام نقاد الأدب بالتكرار من جهة أخرى. وعلى هذا، فالنص الشعريِ هو الوثيقة الوحيدة التي تحدد حقيقة ما تحتويه من تكرار. هل هو إحدى النقاط المركزية فيها، أم أنه تتابع وترديد مسطّح شكلي لا فائدة فيه ؟ .

وما يبدو في شعرنا العربي المعاصر أن الشعراء الذين نجحوا فعلاً في استخدام التكرار في أشعارهم يُعدّون على أصابعَ الكف الواحدة، أما البقية – وهم كثير – فقد غرقوا في رمال ما اعتقدوا أنه تحديث وتطوير ما أوصلهم إلى استخدام التكرار لمجرد ملء الفراغ، أو لمحاولة الخروج من حالة عجز تكتنفهم في موطن ما، ظانين بذلك أن التكرار وجد أصلاً ليحقق شيئاً من التتابع الإيقاعي، أو التناسق الموسيقي فقط، وأنْ لا علاقة له بالمعنى أو السياق. "والملاحظ أن كثيراً مما كتب المعاصرون من هذا اللون رديء تغلب عليه اللفظية. وعلة هذه الرداءة أنّ طائفة من الشعراء

---

(1) المرجع نفسه ، ص 189

تضيق بهم سبل التعبير، فيلجأون إلى التكرار التماساً لموسيقى يحسبون أنه يضيفها، أو تشبها بشاعر كبير، أو ملئاً للفراغ ".[1]

أنماط التكرار في القصيدة الحديثة ودلالتها

إن استخدام الشعراء القدامى لأسلوب التكرار كان استخداماً مبسطاً ومحدوداً، سواءً في نمط تركِيبه أو في دلالاته، لاسيما إذا ما قارنّاه باستخدام الشعراء المعاصرين الذي يظهر في أشعارهم بأنماط مختلفة ودلالات متعددة. لعل من أهمها :

1- التكرار الهندسي[2] :

ونقصد به ذلك التكرار الذي يؤدي دورا بارزا في هندسة القصيدة، فيبدو منظما لمضمونها وموجها لرؤية القارئ في آن. ومن صوره تكرار مقطع بعينه داخل القصيدة، أو تكرار عبارة ما في نهاية عدد من المقاطع، أو في بدايتها .

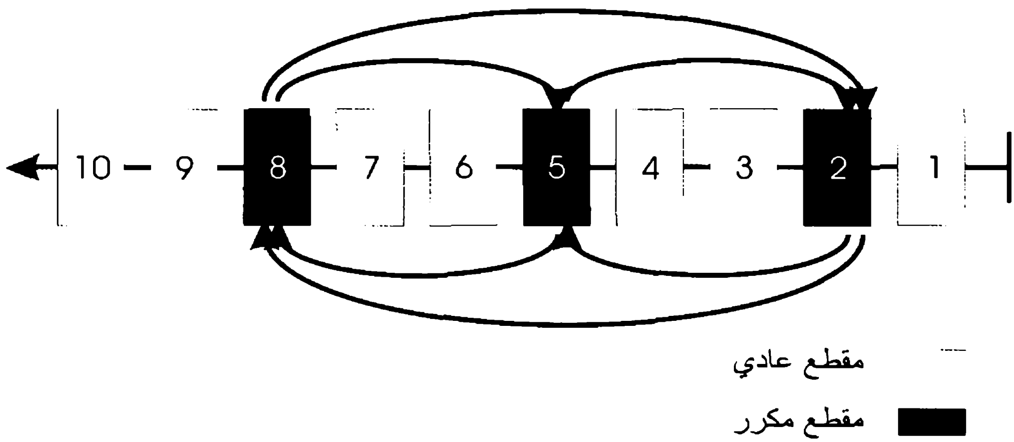
أما تكرار المقطع فإنه يمثل حلقة ربط بين أجزاء القصيدة، لاسيما إذا كانت طويلة. فالاستطراد في الحديث عن فكرة ما قد يصرف القارىء عن الموضوع الأساس الذي تنتمي إليه، وهنا يأتي تكرار المقطع ليشد القارىء إلى مركز البدء من جديد محدثا في نفسه أشبه ما يكون بعملية (التسميع الذاتي) التي يقصد بها : " استرجاع المتأمل لما استقر في ذاكرته وحفظه من العناصر.... وما استقرأه منها بعد ذلك

---

(1) " قضايا الشعر المعاصر " ، ص 265

(2) تسمي " نازك الملائكة " مثل هذا النوع من التكرار { **تكرار التقسيم** }." قضايا الشعر المعاصر"، ص 284 . في حين يسميه " د. شفيع السيد " { **التكرار المنتظم** }."أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء"، مجلة فصول، عدد 2 ، 1987، ص 16

دون النظر إلى الأصل، أو النفس أثناء الحفظ أو بعده بمدة معقولة".[1] وعلى هذا فإن تكرار المقطع يمثل ضابطا للقارئ وللنص على حد سواء. انظر شكل { 1.1 }



شكل { 1.1 }

أثر تكرار المقطع في القصيدة

ومن أمثلة هذا النمط من التكرار قول الشاعر بدر شاكر السيّاب في قصيدته (في القرية الظلماء):

"الكَوكبُ الوَسنانُ يُطفِىءُ نَارهُ خَلفَ التِّلالْ
والجَدْولُ الهَدَّارُ يَسبِرُهُ الظَّلامْ -
إلَّا وَميضاً لا يَزالْ
يَطْفُو وَيَرسُبُ ...مِثلَ عَينٍ لا تَنَامْ ،
أَلقَى بِهِ النَّجمُ البَعيدُ .
يا قَلبُ، ما لَكَ في اكْتِئابٍ لسْتَ تَعرِفُ ما تُرِيدُ ؟! "[2]

---

[1] د. حسن محمد خير الدين ، " مقدمة للعلوم السلوكية " ، ص 136 - 137

[2] بدر شاكر السياب، " أزهار وأساطير " ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مج1 ، ص 77

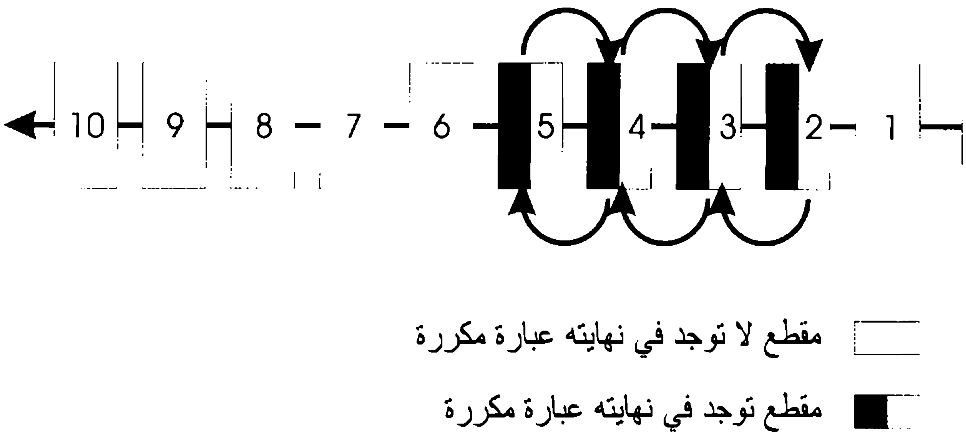
تتكون هذه القصيدة من خمسة مقاطع، ويتكرر فيها هذا المقطع مرتين بين البداية والنهاية ممثلا بذلك حلقة ربط بين طرفي القصيدة؛ ليعيد القارىء في نهايتها إلى نقطة البدء من جديد، فكأنه يهم بقراءتها ثانية، ولكن هذه المرة حاملا في ذهنه كل المعاني والدلالات المتحصلة من قراءته للمقاطع السابقة على المقطع المتكرر في النهاية.

أما تكرار عبارة معينة في نهاية عدد من المقاطع، فهو يمثل ما يشبه السكتة أو الوقفة الكاملة في نهاية كل مقطع إيذانا بابتداء مقطع جديد، وفي هذا توحيد للقصيدة باتجاه مُعيّن يريده الشاعر، ويسعى إليه من خلال تقسيمه لأجزاء الموضوع الذي يتحدث فيه. فكأنه يومئ للقارئ بالقول: انتهيت من الفكرة التي قرأتَها، وأنتقل الآن للحديث عن فكرة أخرى، وكل هذا إنما يتم ضمن وحدة كليّة للقصيدة تفرضها أسس كثيرة منها وحدة الموضوع ووحدة الإحساس، والانفعال العاطفي. ولنا أن نفهم بانتهاء تكرار العبارة أن الفكرة الكلية الكبيرة التي تفرعت منها التكرارات قد انتهت أيضا . انظر شكل { 2.1 }.

ومن أمثلة هذا النمط من التكرار ما نجده في قصيدة (رحل النهار)[1] للشاعر بدر شاكر السياب؛ إذ تتكرر فيها عبارة العنوان (رحل النهار) مرة في بدايتها وأخرى في نهايتها، وخمس مرات في متنها. هكذا تبدو القصيدة وحدة واحدة تلتحم بدايتها بنهايتها مقسومة إلى ستة مقاطع يدور الحديث في كل منها عن أفكار، وتداعيات مختلفة تجتمع فيما بينها في نقطة واحدة هي العبارة المكررة في نهاية كل منها (رحل النهار)، ودلالتها المتعلقة بالأفول والغياب وفوات الأوان.

---

(1) انظر : بدر شاكر السياب، " منزل الأقنان " ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مج1 ، ص 141



شكل {2.1 }

أثر تكرار العبارة في نهاية عدد من المقاطع

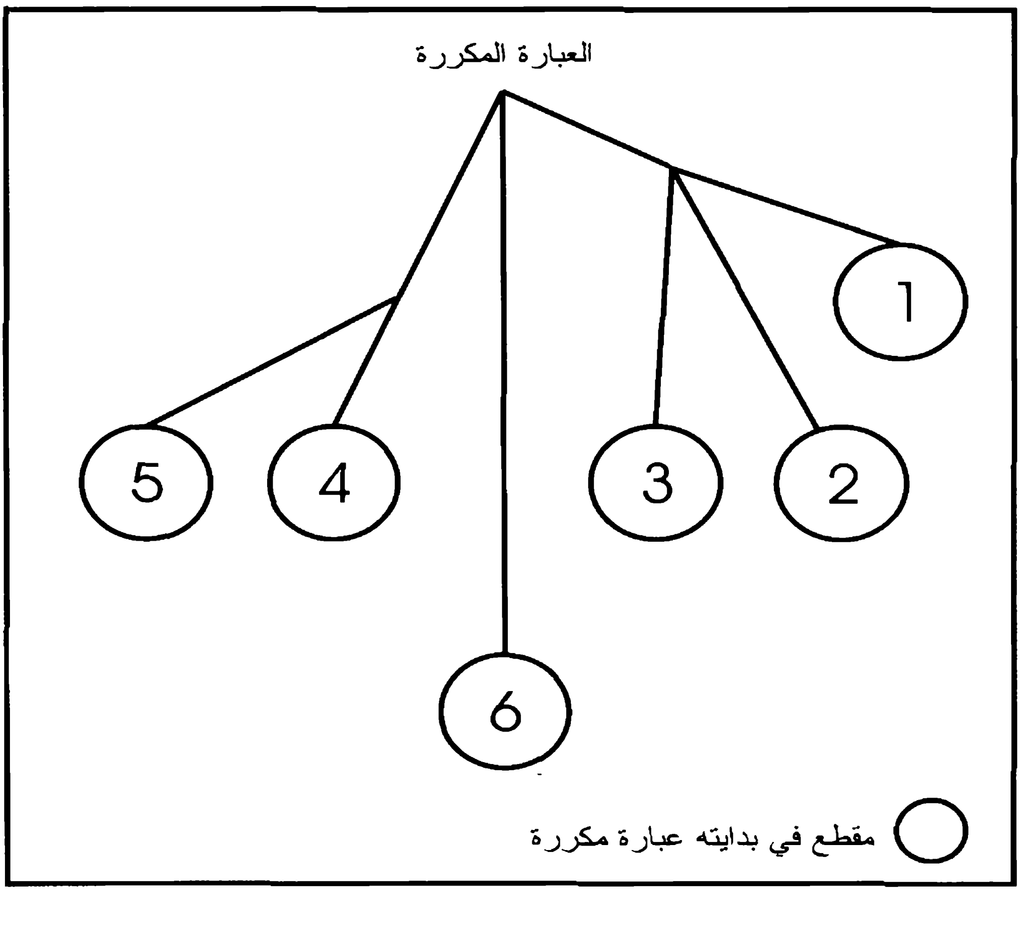
وآخر نمط من أنماط التكرار الهندسي هو تكرار عبارة ما في بداية عدد من مقاطع القصيدة. فمثل هذا التكرار ينبه القارىء على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديد ليتضام مع غيره في الوصول إلى المعنى الكلي المقترن بالعبارة المكررة، ولاشك إن تكرارا كهذا أشبه ما يمثّل بمشجّر، أو بعنقود من المعاني الجزئية تتفرع عن العبارة المكررة لتعود إليها معنىً واحدا مجتمعا. انظر شكل{ 3.1 }.

ومن أمثلة هذا النمط ما نجده في قصيدة الشاعر نزار قباني (حب 95)[1]، فهذه القصيدة تأتلف من خمسة عشر مقطعا يبدأ كل منها بعبارة (يا سيدتي). فمثل هذا

[1] وجَّه قبّاني هذه القصيدة في رسالة حب إلى مصر، وقد نُشرت كاملة في صحيفة " الرأي " الأردنية، السبت، 1995/1/21 - نقلا عن مجلة " روز اليوسف " المصرية .

التكرار فضلا عن كونه منظما لهندسة القصيدة؛ إذ يحدد معانيها بدقة، فهو أيضا موحد لجميع المعاني التي تحتويها، وبشكل تدرُّجي متتال، حيث تتعالى مكانة السيدة التي يخاطبها بموالاة القراءة وصولا إلى نهاية القصيدة التي تظهر، وفق ما يعكسه التكرار، متشكلة من طرفين، الأول مركزي يتضمن العبارة المكررة (يا سيدتي)، والثاني متصل به معبِّر عنه، ويتضمن كل مقاطع القصيدة بما تشتمل عليه من معان، وعلى النحو التالي:

1- يا سيِّدتي / كُنتِ أهمَّ امرأةٍ في تَاريخي
2- يا سيِّدتي / يا المَغْزُولةُ مِن قُطنٍ وغَمَامْ
3- يا سيِّدتي / لا تَهْتَمِّي في إيقاعِ الوَقتِ وأسماءِ السَنَواتْ
4- يا سيِّدتي / أنتِ خُلاصَةُ كُلِّ الشِّعرِ
5- يا سيِّدتي / لا تَضطَرِبي مِثلَ الطَّائرِ في زَمَنِ الأَعيادْ
6- يا سيِّدتي / ليسَ هُنالكَ شَيءٌ يَمْلأُ عَيْني
7- يا سيِّدتي / لا أَتَذكَّرُ إلَّا صَوتُكِ حينَ تَدُقُ نَواقيسَ الآحَادْ
8- ما يُفْرِحُني يا سيِّدتي
9- ما يُبْهِرُني يا سيِّدتي
10- يا سيِّدتي / ما أَسْعَدَني في مَنْفايَ
11- يا سيِّدتي / كمْ أَتَمنَّى لو أَحْبَبْتُكِ في عَصرِ التَنْويرْ
12- يا سيِّدتي / كمْ أَتَمنَّى لو سَافَرْنا نَحْوَ بِلادٍ يَحْكُمُها الغيتَارْ
13- لا تَنْشَغِلي بالمُستَقْبَلِ يا سيِّدتي
14- يا سيِّدة العالَمْ / لا يَشْغَلُني إلَّا حُبُّكِ في آتي الأَيامْ
15- يا سيِّدتي / يا سَيِّدةَ الشِّعرِ الأُولى



شكل { 3.1 }

أثر تكرار العبارة في بداية عدد من المقاطع

2- التكرار الشعوري :

وهو التكرار الناشئ عن حالة شعورية شديدة التكثيف يرزح الشاعر تحتها ولا يملك لنفسه تحولا عنها؛ إذ تبقى ملحّة عليه ولا تفارقه، فتظهر مكررة فيما يقول. ويعتمد استمرار ظهورها على بقاء الحالة الشعورية كمحفز للتكرار. ومثل هذا التكرار معروف في الشعر العربي قديمه ومحدثه، لا كما رأت "نازك الملائكة" في أن هذا التكرار لم يرد في الشعر القديم الذي اكتفى – على حد قولها – بتصوير المحسوس والخارجي من المشاعر. ولست أدري إن كانت المشاعر حيزا صالحا للتقسيم إلى خارجي وداخلي، فالشعور شيء يكون أو لا يكون، وإذا كانت قد اشترطت في مثل هذا النوع من التكرار" أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة "[1]، فأي مأساة تريدها أكبر من مأساة رجل[2] فُجع بأبنائه الخمسة، وتغيرت حال الدنيا عليه فما انفك يكرر قوله:

"والدهرُ لا يَبقَى على حَدَثانِهِ "

وأكثر من ذلك مما يُثبت وجود هذا النمط من التكرار في الشعر العربي، ما يبدو واضحا من علاقة التكرار بغرض من أغراض الشعر التقليدي. وهو "الرثاء"، والتي أكدها الأدباء والنقاد في غير موطن، فـ"ابن رشيق" يرى أن " أول ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجِّع. وهو كثير، حيث التمس من الشعر وُجِد "[3].

---

(1) " قضايا الشعر المعاصر " ، ص 287

(2) هو أبو ذؤيب الهذلي ، والتكرار المشار إليه من عينيته المشهورة .

انظر: نورة الشملان، " أبو ذؤيب الهذلي / حياته وشعره "، و : محمد أبو حمدة ، "في التذوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب "

(3) " العمدة " ، جـ 2 ، ص 76

وواضح من قول ابن رشيق شدة الرابطة، وقوة اللُحمة بين غرض الرثاء والتكرار، تلك التي يقف خلفها شعور كثيف، وحالة نفسية متصعدة "إلى درجة المأساة" تدفع الراثي إلى التكرار على نحو غير مسيطَر عليه أحيانا. فالتكرار الشعوري غير محدد بزمن دون سواه، ولا يقتصر على شاعر دون غيره، وإنما يأتي كصورة أو شكل من أشكال إلحاح النفس لما وقع فيها من مشاعر .

يظهر هذا النمط من التكرار في أشكال متنوعة أهمها: تكرار الحرف، والكلمة، والعبارة، والمقطع، والصورة. وهو في الأخيرة أكثر بروزا من سواها، وما يميز هذا النمط إمكانية امتداده عبر الزمن معتمدا في استمراريته على بقاء الحالة الشعورية التي يتعرض لها الشاعر، فيشكل بذلك خيطا دلاليا بالغ الأهمية، يبقى مع الشاعر في مراحله العمرية والفكرية المختلفة، ثم يدخل في كل تجربة جديدة يخوضها. ولذلك يمكن الاستفادة من تتبعه في إضاءة الكثير من الجوانب النفسية، والتقنية بالنسبة للشاعر.

ومن أمثلة هذا التكرار في الشعر المعاصر ما نجده في قصيدة (حلم الذكرى)[1] للشاعرة فدوى طوقان، والتي تهديها إلَى روح شقيقها الشاعر " إبراهيم طوقان " الذي ما انفكَّ قرّاء شعره يذكرونه شاعرا وأديبا مناضلا، فكيف بشقيقته إذن حين تذكره ؟. إن حالة شعورية كهذه من شأنها أن تطبع القصيدة بطابعها، وتظهر أكثر ما يكون في التكرار، و الإلحاح المتزايد المتمثل هنا بتكرار أسلوب النداء (أخي)، وعلى النحو التالي :

1- أخِي، يا أحَب نداءٍ يَرِفُ
على شَفَتيَّ مُثْقَلاً بالحَنَانْ

---

[1] فدوى طوقان ، "ديوان وجدتها " ، ص 166

2- أخي، لَكَ نَجْوايَ مَهما ارْتَطَمتُ
بِقيدِ المَكانِ وقَيْدِ الزَّمانْ
3- أخي، أمسُ والليلُ يعمقُ غَورا
ويَحضنُ قلبَ الوجودِ الكبيرْ
4- أخي! وَهَتفتُ بها واندَفَعتُ
إليكَ بِكلٍّ حَنَاني وحُبِّي
5- أخي! غيرَ أنَّكَ رُحتَ تُصوِّبُ
عينيكَ نحوَ المَدَى المُشْرئبْ
6- أخي، أرأيتَ القَضيةَ كيفَ انتَهَتْ
أرايتَ المَصيرَ الرَّهيبُ

3- التكرار الوظيفي :

وهو التكرار الذي يسوقه الشاعر بتقصّد ووعي تامين، ويهدف من وجوده إلى أمر ما ينوي إيصاله للمتلقي. فمثل هذا النمط "تستحيل فيه العشوائية أو المصادفة بل هو وليد التجريب والبحث والعمد والاستقصاء لذا يعد من أصعب التكرارات نوعا"[1].

ويبدو أن صعوبة هذا النمط هي ما يفرض على مرتاده براعة وقدرة فائقة على طي الأفكار، ثم إعادة نشرها من جديد على نحو لا يظهر فيه مضطربا أو متقصّدا، بل تأتي القصديَّة من التكرار نفسه، وتُستنبط المعاني انطلاقا منه. وأكثر ما يُلحظ هذا النمط في تكرار الحرف، أو الكلمة، أو العبارة، أو المقطع، وقلما يكون له دور في تكرار الصورة.

---

(1) " ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية " ، ص 70

الفصل الثاني

التكرار في شعر

محمود درويش

2

1- تكرار الحرف

2- تكرار الكلمة

3- تكرار العبارة

4- تكرار المقطع

5- تكرار الصورة

تكرار الحرف

نظر القدماء من البلاغيين إلى تكرار الحرف نظرة تبتعد كثيراً عما نحن بصدده هنا، بل إن أكثرهم لم يبحثـــه ضمن موضوع التكرار؛ إذ نجد ذكراً له فيما أطلقوا عليه (المعاظلة اللفظية).

"وحقيقتها مأخوذة من قولهم تعاظلت الجرادتان، إذا ركبت إحداهما على الأخرى، فسمي الكلام المتراكب في ألفاظـــه، أو في معانيه (المعاظلة) مأخوذاً من ذلك. وهو اسم لائق بمسماه "[1]

والمعاظلة اللفظية تنقسم عندهم على عدة أقسام منها:

1- ما يختص **بحروف المعاني** (الأدوات)

ومدار حديثهم هنا عما يسببه وقوع إحدى هذه الأدوات مقترنة بأخرى من أخواتها من ثقل على اللسان، أو صعوبة في النطق، كاقتران (مِن) بـــ (عن) مثلا. وهذا عندهم لا يسمى تكرارا .

2- ما يختص بتكرير **حروف المباني** في اللفظة الواحدة.

ومدار حديثهم هنا عما يسببه هذا التكرار من ثقل في النطق، وهو عندهم لا علاقـــة له بتكرار الألفاظ والمعاني. "وليس ذلك مما يتعلق بتكرير الألفاظ ولا بتكرير المعاني .... وإنما هو تكرير حرف واحد، أو حرفين في كل لفظـــة من ألفاظ الكلام المنثور أو المنظوم، فيثقل حينئذ النطق بـــه "[2]

---

(1) " المثل السائر " ، جـ 1 ، ص 433

(2) المرجع نفسه ، جـ 1 ، ص 477

ومثال هذا النوع من (المعاظلة) قول أحدهم :

وَقَبْرُ حَربٍ بِمَكانٍ قَفْرٍ وَلَيسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ[1]

فهذه القافات والراءات كأنها في تتابعها سلسلة، ولاخفاء بما في ذلك من الثقل.

هذا أبرز ما انطوت عليه رؤية القدماء لتكرار الحرف. وإذ ندرس هنا تكرار الحرف في شعر درويش، نشير إلى أن دراسة القدماء لما أسموه (المعاظلة اللفظية) لا تجد مكاناً لها في الشعر العربي المعاصر الذي نأى بنفسه بعيداً عن قيود الوزن، وتحرر من شكلية اللغة، وغيرها مما أثقل كاهل الشعر القديم. ولذلك فإن دراسة تكرار حروف المباني غير مجدية أصلاً ما دام تعمد تكرارها داخل اللفظة الواحدة قد انتهى، فعبارات مثل (قرب قبر حرب) أو ما شاكلها، يكاد ورودها يكون معدوماً، وإنْ وردت فترد عرضاً وعلى نحو غير مقصود. لذا ستتركز دراسة تكرار الحرف في شعر درويش على تكرار حروف المعاني فقط، ونعني بتكرار حروف المعاني تكرار الحرف نفسه لا تكراره من حيث وقوعه مقترنا بغيره كما درسه القدماء.

أولا: التكرار الوظيفي

يوظف درويش الحرف في شعره على نحو ملحوظ، ويهدف من تكراره للحرف إلى عدد من الدلالات والمعاني لعل من أبرزها ما يلي :

1- التأكيد :

تعد هذه الدلالة من أشهر دلالات التكرار، وأكثرها شيوعا وانتشارا بين أشكاله المختلفة ومثالها في شعر درويش قوله :

---

(1) روي أنه من شعر الجن

"إلى أين أذهبُ ؟
إنَّ الجداول باقيةٌ في عروقي
وإن السنابل تَنضَح تحت ثيابي
وإن المنازل مهجورةٌ في تجاعيد كفي
وإن السلاسلَ تلتفُّ حول دَمِي..."(1)

في هذا المقطع من قصيدته (موت آخر وأحبك) يتكرر حرف التوكيد (إن)، وتكراره هنا واضح الدلالة، فقد أراد درويش التأكيد على أن الوطن بتفاصيله الصغيرة مازال حاضراً في ذاكرته: جداوله، سنابله، منازله، وحتى ذكريات الاعتقال والنضال. وليعمق هذا الشعور لدينا كرر حرفاً معناه في الأصل التوكيد أيضاً، فكان بذلك كمن أكد الشيء المؤكد أصلاً فزاده ثباتاً وتأكيدا.

2- التوسعة :

يؤدي تكرار الحرف في كثير من الأحيان إلى توسعة حيز الشيء المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه، وهذا يفضي إلى توسعة في حيز الحدث الكلي للقصيدة وبشكل تدرّجي تزداد التوسعة فيه اطّرادا بزيادة التكرار، ومثال ذلك قوله :

" ونُنشد في الشوارعِ
في المصانعِ
في المحاجرِ
في المزارعِ
في نوادينا "(2)

(1) " محاولة رقم 7 " ، الديوان ، ص 258

(2) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 72

في هذا المقطع من قصيدتـــه (نشيد) يتكرر حرف الجر والوعاء (في)، وما يبدو من تكراره لهذا الحرف أنه يريد إخبارنا أن النشيد سيكون في كل مكان (الشوارع ، المصانع ، المحاجر ، المزارع ، أماكن تجمعهم ، .....). وعليه، فقد ساهم التكرار هنا في توسيع حيز المكان، وبشكل تدرّجي، إذ بدأ النشيد في الشوارع، ثم انتقل إلى المصانع، فالمحاجر، فالمزارع، ثم وصل إلى كل مكان يمكن أن يتواجد، أو يجتمع الناس فيه. وقد أدى هذا التدرّج في توسعة حيز المكان إلى تدرّج في توسعة حيز الحدث أيضاً، وجعله أكثر شمولية لكل مَن سيشارك في هذا النشيد، فظهر الأمر وكأنه ثورة عارمة تبدأ صغيرة في مكان ما، ثم تبدأ بالانتشار والاتساع حتى تصل إلى كل مكان وإلى كل فرد .

3- التضييق :

وهو عكس التوسعة؛ إذ يؤدي تكرار الحرف أحيانا إلى تضييق حيز أيّ شيء يقترن به، فيبدو وكأنه قد اختُزِل إلى أقصى درجة ممكنة، وبأسلوب تدرّجيّ أيضا يزداد اطّرادا بزيادة التكرار. ومثاله قوله في نهاية قصيدته (مزامير) :

"ستعودونَ إلى القدس قريباً
وقريبا تَكبُرون
وقريباً تَحْصُدونَ القَمحَ مِن ذَاكِرةِ المَاضي
قريباً يُصبحُ الدَّمُ سَنَابلْ...
وقريباً تَكْبُرون
وقريباً...
وقريباً...

وقريباً...
هلِّلويا
هلِّلويا"[1].

يتكرر في هذا المقطع حرف العطف (الواو) مقترنا بكلمة مكررة وهي(قريبا)، وإنما يكررها الشاعر؛ ليؤكد قرب تبدل الحال المؤلم، وتغير الأوضاع من النفي إلى العودة. ولاقترانها بالحرف المكرر بدا هذا القرب وشيكا جدا؛ إذ عمل تكرار الحرف على زيادته تدريجيا من خلال تضييقه لحيز الزمن الذي ظهر أضيق ما يكون في نهاية المقطع.

4- الإضاءة :

يؤدي تكرار الحرف في بعض المواطن إلى إضاءة لفظة أو عبارة ما، فيجعلها أكثر بروزا وتميزا عن غيرها من ألفاظ المقطع أو عباراته، وعادة ما يتم ذلك من خلال اقتران الحرف المكرر بمعظم ألفاظ، أو عبارات المقطع في حين يبقى اللفظ أو العبارة المراد إضاءتها خاليين من التكرار. ومثال ذلك في شعر درويش قوله :

" يا بحرَ البداياتِ
يا جُثَّـتنا الزرقاء، يا غِبطتنا، يا رُوحَنا الهَامد مِن
يافا إلى قَرطاجَ، يا إبريقنا المكسور، يا لوْحَ
الكتاباتِ التي ضَاعَتْ. بَحَثْنا عن أَساطِيرِ الحَضَاراتِ
فَلَمْ نُبصِر سوى جمجمةِ الإنسان قُرْب البحرِ
يا غبطتنا الأولى ويا دَهشَتَنا".[2]

---

[1] "أحبك أو لا أحبك" ، الديوان ، ص191

[2] " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 414

يدور الحديث في هذا المقطع من قصيدته (تأملات سريعة) عن البحر، ورؤية الشاعر له ومكانته في نفسه. والتكرار هنا لحرف النداء (يا) ليس كغيره في المقاطع السابقة؛ فلم يأت على نحو مطّرد، فهناك جملتان تفصلان هذه الاستمرارية في تكرار الجمل المبدوءة بالنداء. ويبدو أن هاتين الجملتين تتضمنان الفكرة الأساس التي أرادها الشاعر، وعمل على إظهارها من خلال تضمينهما لمقطع تقوم فيه الجمل على نمط متتال من التكرار تخلوان منه؛ فبدتا بذلك أكثر جمل المقطع بروزاً، وهما قولـــه:

"... بحثنا عن أساطير الحضارات
فلم نبصر سوى جمجمة الإنسان قرب البحر"

ثانيا : التكرار الشعوري

إن من أهم الأمور التي تجدر ملاحظتها أن ورود الحرف المتكرر في شعر درويش لا يكون شكلياً أو عن غير قصد. والذي يبدو أن الدفقة الشعورية تصل في مستوياتها التصعيدية إلى أعلى مستوى ممكن في بعض أجزاء القصيدة، فيلجأ الشاعر إلى هذا التكرار للمحافظة على هذا التكثيف المتصعد، إما في مشاهد يطرح فيها حمولته النفسية، أو في أخرى تدور على فكرة يريد الشاعر تأكيدها، فيصُرّ عليها حتى وكأنـــه لا يرغب بالانتقال إلى غيرها. فلنلاحظ قولـــه:

"مِن أينَ أبْتدي؟
وكلُّ ما قِيلَ وما يُقالُ بَعد غدْ
لا ينتهي بِضمَّةٍ... أو لَمْسةٍ من يدْ
لا يَرْجِعُ الغَريبُ للديارْ

لا ينزلُ الأَمْطَارْ
لا ينبتُ الرِّيشَ على جَناحِ طَيرٍ ضَائعٍ مُنْهَدْ "[1]

إن درويش في هذا المقطع المُنتمي إلى قصيدته (رسالة من المنفى) يكرر على نحو مطَّرد حرف النفي(لا)، وواضح أنــه يكرره على هذا النحو ليجعل من كل المعاني التي تعقبه في كل جملة مستحيلة الحدوث والتحقق، مؤكدا بذلك أن كل ما قيل وما سيقال من كلام لن يفيد شيئاً، وما دام الأمر بهذه الصورة، فما داعي قوله أصلاً ؟ ولذلك نجده يفتتح المقطع بقوله: "من أين أبتدي" كتعبير عن حالة الضياع، وفقدان الثقة بالكلام، وبقدرته على إنقاذه من حالة النفي والتشتت التي يعيشها .

ولكن ماذا عن تكرار الحرف في شعر درويش ككل متكامل عبر الزمن؟
ليس من السهولة بمكان تتبع تكرار حرف واحد في مجمل نتاج أي شاعر، فأمر كهذا يتخذ شكلا إحصائيا لا طائل منه. وما نعنيه بهذا التكرار أن هناك مقاطع مختلفة المعاني والدلالات يجمعها رباط واحد فقط، هو أنها تقوم على الحرف نفسه في كل مرة، وأن هذه المقاطع مبثوثة في نتاج الشاعر كله منذ بدأ .

ولعل حرف (اللام) هو أكثر الحروف تكراراً على هذا النحو في شعر درويش عبر الزمن. فــ (اللام) أصلها الملك، وهي متكررة بهذه الدلالة في أغلب المواطن ولا تفارقها، ويبدو أن تكرار (اللام) الدالة على الملكية في شعره وثيق الارتباط بالقضية الفلسطينية وحيثياتها المختلفة، فهو يسعى من تكراره هذا إلى استحضار النقيض والضد لحالته على الحقيقة، وهي عدم الملكية، هذه الحالة التي عانى

---

[1] "أوراق الزيتون " ، الديوان ص18

درويش منها كثيراً بعدما فقد كل شيء في وطنه. ولاستمرار تعلق درويش بأرضه ووطنه نجده يكرر هذا الحرف (اللام) ليؤكد أحقيّته وملكيته لكل ما سُلب منه على المستويين المادي والنفسي، فلسطينيا و شاعرا. فلنستمع إليه يقول:

" - لو كانَ لي بُرجٌ....
- لو كانَ لي في البحرِ أشرعةٌ...
- لو كانَ عِندي سلَّمٌ...
- لو كانَ لي فَرَسٌ...
- لو كانَ لي حَقلٌ...
- لو كانَ لي عُودٌ...
- لو كانَ لي قَدَمٌ...
- لو كانَ لي..." [1]

تنتمي هذه العبارات إلى قصيدته (صوت وسوط)، هذه القصيدة التي تقوم بمجملها على مثل هذا التكرار لحرف (اللام) ، وليست هذه العبارات سوى جزء منها يظهر فيه تكرار الأماني في أن يكون له كل شيء امتلكه وسُلب منه. ورغم إيمان درويش بأن ما سُلب منه سيعود يوماً إلا أنه يبقى على الأرض غريباً مصطدماً بصخرة الواقع الذي لا يملك فيه سوى الذكريات، ذكريات لكل ما ملك ولم يعد له الآن.

إن هذا التكرار للام الملك كثير ملحوظ في شعره، وهو لا يعدو دلالته البسيطة غالباً، والأمثلة في أعماله كثيرة جداً، نذكر منها - على سبيل الإشارة - قوله:

---

(1) "عاشق من فلسطين " ، الديوان ص46

"أنا من هناكَ. ولي ذكرياتْ. وُلِدتُ كما تُولَد الناسُ. لي والدةْ
وبيتٌ كثيرُ النوافذ. لي إخوةٌ. أصدقاءُ. وسجنٌ بنافذةٍ باردةْ
ولي موجةٌ خَطَفَتها النوارسُ. لي مَشهدي الخاصُ. لي عُشبةٌ زَائدةْ
ولي قمرٌ في أقاصي الكلامِ، ورِزقُ طُيورٍ، وزَيتونةٌ خَالدةْ "(1)

وقوله في قصيدته " شتاء ريتا الطويل " :

"ريتا تُكسِّر جَوزَ أيامي، فتتَّسعُ الحُقولُ
لي هذهِ الأرضُ الصغيرةُ غرفةٌ في شارعٍ ...
لي قمرٌ نَبيذيٌ وَلي حَجَرٌ صَقيلُ
لي حصَّةٌ من مَشهدِ المَوجِ المُسافرِ في الغُيومِ، وَحِصَّةٌ
من سِفْرِ تَكوينِ البِدايةِ، حِصَّةٌ من سِفْرِ أَيوبَ ومنْ
عيدِ الحَصَادِ، وَحِصَّةٌ ممَّا مَلَكتُ، وَحِصَّةٌ من خُبزِ أُمي
لي حِصَّةٌ من سَوسَنِ الوِديانِ في أشعارِ عُشَّاقٍ قُدامى
لي حِصَّةٌ من حِكمةِ العُشَّاقِ : يَعشقُ وَجهَ قاتِلِه القَتيلُ "(2)

---

(1) "ورد أقل " ، الديوان ، ص488

(2) "أحد عشر كوكباً" ، الديوان ص581

تكرار الكلمة

يعتبر تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثرها شيوعاً بين أشكاله المختلفة، وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيراً، وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللفظي. ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أنْ يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، و إلا كان لفظية متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها.

وإذا كان القدماء قد نظروا إلى اللفظـــة المكررة وحاكموها ضمن وحدة البيت، أو مجموعـــة أبيات متتالية، فإن المحدثين لم ينأوا بأنفسهم بعيدا عن هذا من حيث نظرتهم لتموقع اللفظة وتكرارها في المقطع الواحد أو القصيدة كلها، ولكنهم ابتعدوا كثيراً عن الرؤية القديمة لهذا التكرار من حيث إفادته، أو عدمها انطلاقاً من اقتراب اللفظة المكررة من المعنى، أو ابتعادها عنه.

لقد نظر الكثير من المحدثين إلى تكرار اللفظة نظرة أكثر شمولية من سابقتها، فالشكلانيون الروس – كما سبق – يعدون التكرار أحد الأسس التي يبنى عليها النص الشعري، وبهذه النظرة أصبحت اللفظة المكررة داخل النص أساساً ينظر أولاً إلى ارتباط غيرها بمعناها لا إلى ارتباطها بمعنى آخر، وهذا لا يعني أن اللفظة المكررة لم يعد لها أي ارتباط بمعنى السياق، بل لقد اكتسبت من الأهمية ما جعل معنى السياق يقوم في كثير من الأحيان عليها. إنها بهذا التصور عنصر مركزي في بناء النص الشعري.

وفي تعرُّضنا لتكرار الألفاظ في شعر درويش نؤكد على أن اللفظة المكررة ثنائية الوجه ينبغي الالتفات إلى وجهها الآخر المبايِن لمقطع أو قصيدة واحدة، والمتخذِ شكلاً من السيرورة التامة، أو المتقطعة في أعمال الشاعر عبر الزمن. ولعل هذا ما يجعلها أكثر أشكال التكرار تداخلا مع تكرار الصورة؛ ذلك أن اللفظة أياً كانت تبقى جزءاً أساسياً في الصورة الفنية لا يمكن تجاهله مطلقاً .

ولتسهيل آلية تتبع الكلمات من حيث ورودها مكررة في شعر درويش سندرس التكرار ضمن قسمة النحويين البسيطة للكلمة من حيث اشتمالها على الزمن، أو عدمه إلى اسم وفعل.

* تكرار الاسم

أولا : التكرار الوظيفي

إن ما يتكرر من مسميات ضمن هذا النمط من التكرار يمتاز في الأغلب باقتصاره على الموضع الذي يرد فيه، وعدم مجاوزته للدخول ضمن مسميات التكرار الشعوري. وعليه فالأسماء في هذا المستوى غير محددة، وليست معروفة على أنها من المسميات المتكررة، وإنما ترد في سياق ما لتؤدي الغرض الذي يريده الشاعر من تكرارها، وهذه الأغراض كثيرة لعل من أبرزها:

1-التعريف بالاسم المكرر

إذ يلجأ درويش إلى تكرار اسم ما لتعريف القارئ به من جهة، ولتوسيع دلالته داخل السياق من جهة أخرى. وهو بهذا المعنى يجعل منه نقطة ارتكاز يقوم المقطع في كليته عليها، فها هو يفتتح قصيدته (أزهار الدم) بقولـــه:

" لِمُغنيكِ على الزَّيتونِ، خَمسونَ وَتَرْ
ومُغنيكِ أَسيراً كانَ للرِّيحِ وعَبْداً للمَطَرْ
ومُغنيكِ الذي تابَ عن النَّومِ تَسَلَّى بالسَّهرْ ".[1]

إن تكرار الاسم (مغني) حاضراً هنا منذ البداية، ورغم إضافته إلى الضمير منذ بداية الجملة الأولى إلاّ أنه بقي محاطاً بشيء من الغموض في ذهن القارئ، والذي بدأ يتلاشى تدريجياً بالانتقال إلى الجملتين الثانية والثالثة. فالتكرار هنا زاد في تعريف القارئ بهذا المغني الذي له على أشجار الزيتون خمسون وترا، ثم يأتي التكرار ليزيد في الإخبار عنه بأنه كان أسيراً للريح وعبداً للمطر، وبأنه تسلى عن السهر بعدما تاب عن النوم، وهكذا ...

ومن أمثلة ذلك أيضاً ما يكرره في قصيدته (الرمادي):
" الرَّماديُّ اعتِرافٌ وَشَبابيكْ. نِساءٌ وَصَعاليكْ
والرَّماديُّ هوَ البَحرُ الذي دَخَّنَ حُلْمِي زَبَدا
والرَّماديُّ هوَ الشِّعرُ الذي أَجَّرَ جُرْحِي بَلَدا
الرَّماديُّ هوَ البَحرُ هو الشِّعرُ
هو الزَّهرُ هو الطيرُ
هو اللَّيلُ هو الفجرُ
الرَّمادي ُهوَ السَّائرُ والقادِمْ
والحُلْمُ الذي قَرَّرهُ الشَّاعرُ والحَاكِمْ
منذ اتَّحدا ".[2]

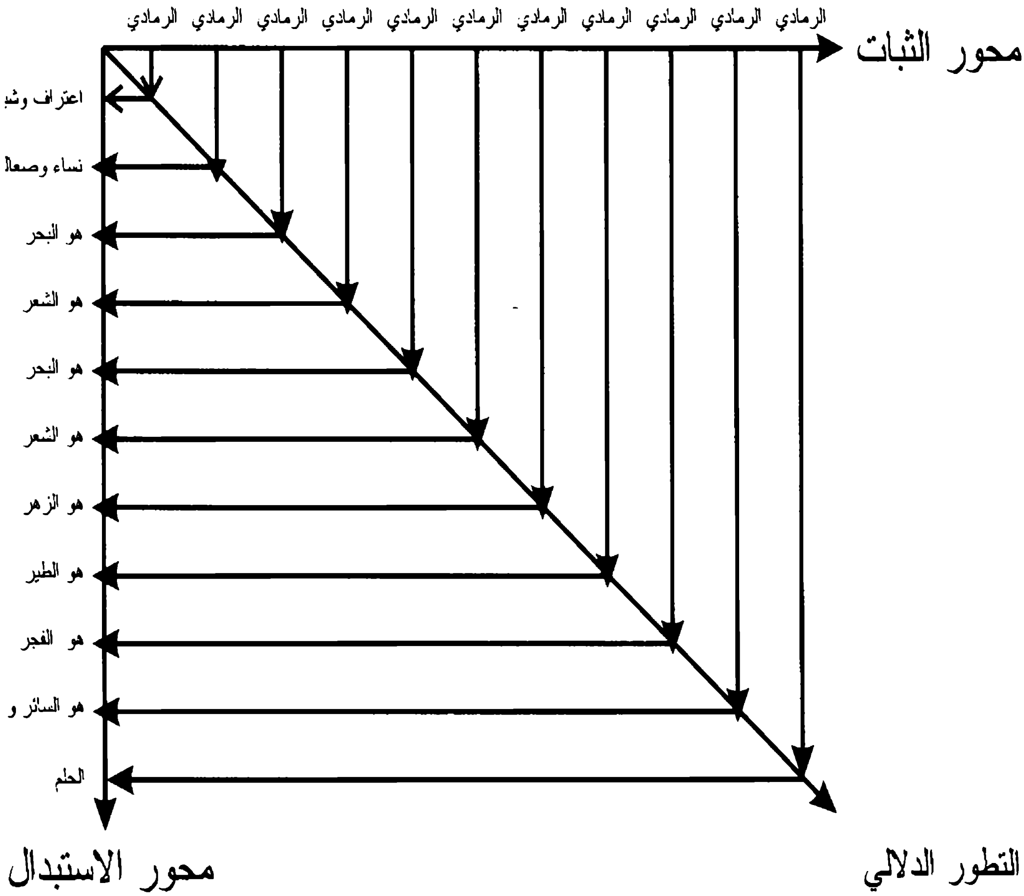
---

[1] " آخر الليل " ، الديوان ، ص 99
[2] "محاولة رقم7 " الديوان ، ص 263

فهذا المقطع قائم على تكرار اسم واحد هو (الرماديّ)، وهو أيضاُ عنوان القصيدة، وإذْ تتكرر كلمة (الرمادي) في هذا المقطع؛ فلتفصيل رؤية الشاعر لهذا اللون، وما يعنيه وفق فلسفته الخاصة. وكأن الكلمة المكررة هنا قد حملت على عاتقها ما يقوم به المقطع حين يحمل أحد المعاني الفرعية لمعنى العنوان/ الموضوع، وآية ذلك أنها في هذه القصيدة تتكرر منذ البداية وقبل هذا المقطع الذي ذكرناه :

" الرماديُّ اعترافٌ ، والسماءُ الآن تَرتدُّ عن الشّارعِ والبحر ..."
" الرماديُّ اعترافٌ، مَنْ رآني قد رَأى وَجْهكِ وَرْداً في الرَّماد. "

ولو عدنا إلى المقطع السابق سنجد الكلمة المكررة فيه (الرمادي) قد مثلت مركزا تلتقي فيه كل المعاني الفرعية التي تزيد كل مرة من التعريف بهذا الاسم. وبمحاولة تمثيل هذا التكرار بيانيا لتحديد التطور الدلالي الذي يحدثه تبدو الكلمة المكررة وقد مثلت وحدها (المحور الأفقي)، بينما مثلت بقية الكلمات التي يمكن أن تدخل معها في علاقة (المحور الرأسي)، وعلى هذا سيكون المحور الأفقي هو (محور الثبات) بينما يعتبر المحور الرأسي (محور الاستبدال) والتغير؛ ذلك أن تغير الكلمة التي تدخل مع (الرمادي) في تركيب الجملة متحقق في كل مرة ويؤدي إلى معنى . انظر شكل { 1.2 }.

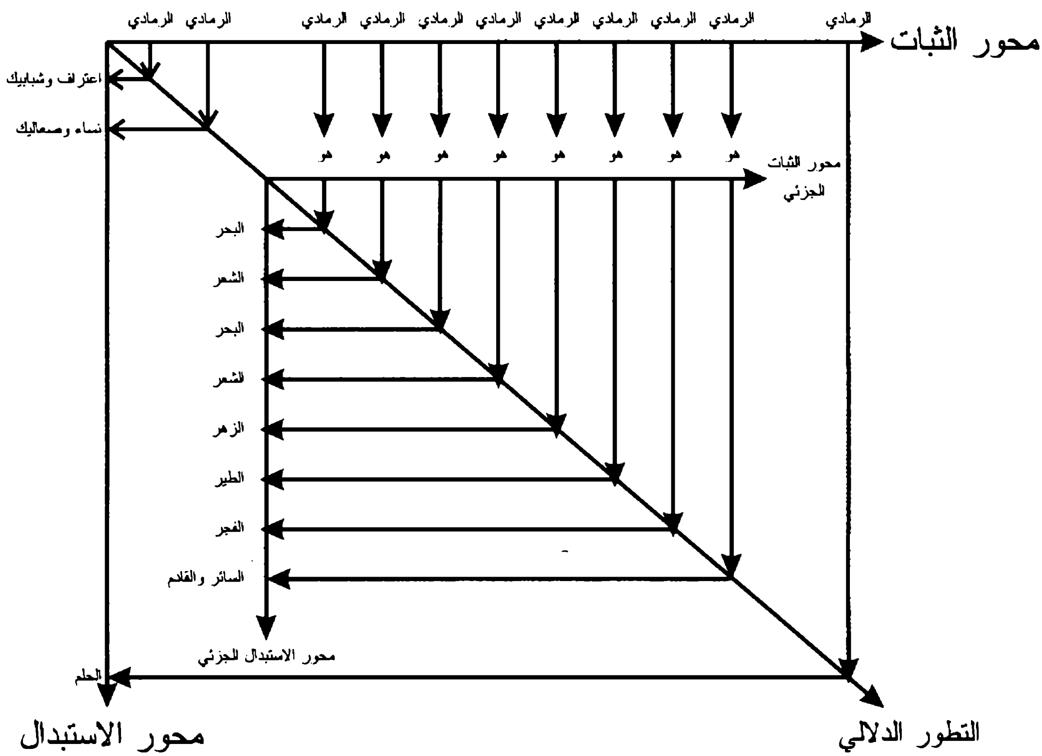


شكل { 1.2 }

التطور الدلالي لكلمة مكررة

يوضح الشكل السابق التطور الدلالي لكلمة (الرمادي) التي زاد التكرار من التعريف به تدريجيا. واللافت أن هذه البنية التكرارية تتضمن تكرارا آخر (تكرارا جزئيا)، وهو تكرار ضمير الشأن (هو)؛ إذ يتكرر ثماني مرات، وعلى نحو مطّرد ليؤدي غرض مختلفا يتلخّص في التأكيد على الاسم المكرر. وهذا جميل؛ فالتكرار الكلي يهدف إلى

التعريف بكلمة (الرمادي) ويأتي هذا التعريف متزامنا مع التأكيد، فكأن التكرار الجزئي حمل على عاتقه تأكيد كل تعريف متحقق تدريجيا من خلال التكرار الكلي؛ ذلك أن ضمير الشأن (هو) عائد على الاسم المكرر (الرمادي). وفي ضوء هذا التصور أمكن إعادة توضيح الشكل السابق على النحو التالي. انظر شكل { 2.2 }



شكل { 2.2 }

التطور الدلالي لكلمة مكررة

ضمن بنية تكرار كبيرة مشتملة على تكرار جزئي

2- التأكيد على فكرة ما

قد يلجأ درويش أحياناً إلى تكرير الاسم داخل المقطع الواحد ليؤكد على فكرة تسيطر عليه، ويريد إيصالها إلى القارئ مؤكدة كما هي. وهنا لا يجد أمامه خيراً من التكرار كأسلوب يؤدي هذا الغرض. ومن أمثلته تكرار الضمير المنفصل بشكل متتال ضمن المقطع الواحد. فهذا كثير في شعره ملحوظ على نحو بيِّن :

" أنتِ لي، أنتِ حُزني وأنتِ الفَرَحْ
أنتِ جُرحي...
أنتِ قَيْدي ...
أنتِ طِيني ...
أنتِ لي، أنتِ لي
أنتِ شَمْسِي
أنتِ لَيْلِي
أنتِ مَوْتِي وأنتِ حَيَاتِي "[1].

فهذا المقطع وهو من قصيدته (أنا آت إلى ظل عينيكِ) قائم على تكراره للضمير (أنتِ)، ولا يكرره الشاعر هنا إلا للتأكيد على درجة اقتراب المحبوبة منه. فهي حزنه، وفرحه، وقيده، وجرحه، وطينه، وشمسه، وليله. إنها بهذا المعنى كل شيء بالنسبة له. لذا نجده يقول في نهاية المقطع: " أنت موتي وأنت حياتي "

---

(1) " حبيبتي تنهض من نومها " ، الديوان ، ص 158

3- تكثيف المعنى :

قد يحمل الاسم المكرر على عاتقه زيادة المعاني وتكثيفها في المقطع الواحد من خلال ما يرتبط به في كل مرة من معان جديدة. ومع ذلك، تبقى هذه المعاني المختلفة مشدودة إلى أصلٍ واحد(الاسم المكرر)؛ لذا تظهر داخل المقطع وكأنها بناء مكثف متضمن الكثافة الشعورية في نفس الشاعر التي أنتجت التكرار أصلاً :

"مَنفايَ : فلّاحون مُعتَقلونَ في لُغةِ الكآبةْ
مَنفايَ : سجّانون مَنفيُّونَ في صَوتِي وفي نَغَم الرَّبابةْ
مَنفايَ : أعْيادٌ مُحنَّطةٌ ... وشَمسٌ في الكِتابةْ
مَنفايَ : عَاشِقةٌ تعلِّقُ ثوبَ عَاشِقِها
على ذَيلِ السَّحابةْ
مَنْفايَ كلُّ خَرائطِ الدُّنيا
وخَاتِمةِ الكآبةْ "[1].

إن المقطع الذي يقيمه درويش على تكرار كلمة (منفى) يعبّر عن رؤيته لحقيقة حالة النفي التي يعيشها، ونجده يفلسف رؤيته لها على نحو مختلف في كل مرة معتمداً على التكرار كنقطة تتجمع فيها المعاني المختلفة وتتكثف تدريجيا. فمنفاه في البداية فلاحون معتقلون، ثم سجانون منفيون، فأعيادٌ، فشمسٌ، فعاشقةٌ. إنه بهذا المعنى وطن للشاعر أينما ذهب . وعليه وصل التكثيف هنا إلى أقصى درجة ممكنة، فقال في النهاية :

"منفاي كل خرائط الدنيا "

---

(1) " العصافير تموت في الجليل " ، الديوان ، ص 121

ومثال هذا التكرار أيضاً تكرار كلمة (كمنجات) التي أقام عليها آخر حركة في ديوانه (أحد عشر كوكباً)[1]. فالحركة تقوم في كليتها على هذه الكلمة المكررة رغم احتوائها على شكل آخر من أشكال التكرار هو تكرار العبارة[2]. ومع ذلك فإن تكرار الكلمة ظل يحمل على عاتقه الدور الأكبر، وظلت وظيفته الأكثر بروزا، وهي تكثيف المعنى المترتب على التكرار ليبدو كل شيء متعلقا بها أنى ابتعد، فيضيف بذلك إلى الدلالة المتحصِّلة دلالة جِديدة في كل مرة. ولا يمكن القول: إن هذا التكرار يهدف إلى التعريف بالاسم المكرر؛ ذلك أن (الكمنجات) معروفة بوصفها آلات موسيقية فلا تحتاج بذلك إلى تعريف. وفي ضوء هذا التصور ننظر إلى الكلمة المكررة باعتبارها بؤرة ومركزا تدور المعاني المختلفة حوله، ثم تتكثف لتعاود الدوران من جديد . انظر شكل { 3.2 }

---

(1) " أحد عشر كوكبا " ، الديوان ، ص 561

(2) تتكرر في هذه الحركة عبارتان هما : الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس



شكل { 3.2 }

مركزية كلمة مكررة في عدة مقاطع مختلفة

ودورها في تكثيف المعنى

ثانيا: التكرار الشعوري

تتكرر المسميات في هذا النمط لا في قصيدة واحدة، بل في أعمال الشاعر كلها عبر الزمن. وإن دلَّ تكرارها على شيء، إنما يدل على تعلق الشاعر بها ، واستحواذها على اهتمامه حتى لكأن بعضها أضحى لازمة دلالية في شعره. وإنه لمن غير المألوف أن تمثل كلمة واحدة حمولة شعورية بهذه الكثافة التي نجدها في شعر درويش، فما برحت هذه المسميات تلح-عليه منذ بدأ، ومازالت إلى الآن. فأي أثر أكبر وأعمق في النفس، والصق بالصدق من هذا؟ وهي في شعره على هذا النحو لا تختفي حتى تعاود الظهور بردائها القديم، أو بزي آخر جديد يحيل غالبا إلى ما سبق، وأكثر هذه المسميات تشكل أساساً للصور المتكررة في شعره باعتبار الاسم ركنا أساسيًا في الصورة الشعرية. وسنعرض هنا لأهم هذه المسميات وفق مجموعات تنتمي إليها بعد تتبعها مكررة في شعره.

1- المسميات الحسيّة

ترد في شعر درويش الكثير من المسميات الحسية مما يرتبط بجسد الإنسان وأعضائه، وأكثر ما يتكرر منها :

أ- العيون

فمن يطالع أعماله يراه شاعر العيون السود بلا منازع ، فالعيون السود متكررة في شعره على نحو واسع جداً. إنها العيون العربية التي عشقها الشاعر وظل أسير جمالها، فيكتفي بترديدها للدلالة على الأصل، أو على الأنثى العربية، أو للدلالة على مواطن الجمال في أي شيء يتحدث عنه. وفيما يلي بعض المواطن التي وردت فيها نذكرها على سبيل التمثيل لا الحصر .

" العيونُ السودُ في إسبانيا ، تنظر شَزْرا "[1]

" ها أنا أشْتَمُّ أحبابي وأهلي
فيكِ يا ذات العيونِ السود .... "[2]

" كلُّ النَّوافذ أُشْرعتْ في ذات يومٍ
للعيون السودِ واحترق النهارْ "[3]

" تتكسَّر الأصنام وأنا أعْلَنتُ حبَّكِ
للعيون السود " [4]

" في الحُلم تتَّسع العيون السود " [5]

" كان لي المطر الأوَّلُ
يا ذات العيون السود
بستانٌ ودارْ "[6]

---

[1] " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 34
[2] " آخر الليل " ، الديوان ، ص 58
[3] نفسه ، الديوان ، ص 92
[4] " العصافير تموت في الجليل" ، الديوان ، ص 131
[5] نفسه ، الديوان ، ص 133
[6] نفسه ، الديوان ، ص 142

ب- الجبين / الجبهة

يوظف درويش (الجبين / الجبهة) في شعره بوصفه أعلى ما في الجسد، أو بوصفه مرآة لحاله، ويبقى مُصرّاً على هذه اللفظة؛ فلا يكرر في شعره غيرها من الألفاظ التي تؤدي الغرض نفسه ، وهذه أمثلة من تكراره لها :

" رأيتُ جَبينكِ الصيفيَّ
مرفوعاً على الشفقِ "[1]

" كلُّ ما أملكُهُ في حَضرة الموت
جبينٌ وغضَبْ "[2]

" لن يُبصروا إلّا توهُّج جبهتي "[3]

" ثقوبٌ من الضَوء في وجهكِ الساحِليِّ
تُعيدُ جبيني إليّ "[4]

" لِأُبرِّرَ المنفى ، وأسْندَ جبهتي " [5]

---

(1) "عاشق من فلسطين" ، الديوان ، ص 64
(2) "آخر الليل" ،الديوان ، ص 109
(3) نفسه ، الديوان ، ص 111
(4) "العصافير تموت في الجليل" ، الديوان ص 128
(5) نفسه ، الديوان ، ص 132

" مُشعٌ جبينك فوقَ الجِدارْ "[1]

" الزنبقُ اليابسُ في جَبْهَتي " [2]

" نمَا في جَبْهَتي عشبُ النَّدمْ "[3]

" أُسَرِّحُ العَاصِفةَ مِنْ جَبْهَتي "[4]

" تصبّب الريحُ من جبهتي "[5]

" عليكَ أنْ تَرمي غُباري ، عن جَبِينكَ "[6]

وما يُلاحظ من هذه الأمثلة وغيرها، أن درويش في تكراره لكلمة (جبين/جبهة) كثيرا ما يجعلها مرآة لنفسه يرى الآخرون فيها حاله وما يعتمل في نفسه من حزن، أو ثورة، أو غضب، أو ندم، أو غيرهاِ من المشاعر التي تلقي عادة بظلالها على تعابير الوجه. وتجدر الإشارة إلى أن درويش يكرر من المفردات الحسيه بالإضافة للعيون والجباه مفردات أخرى كالشفاه والخاصرة لكن بنسبة أقل .

---

(1) نفسه ، الديوان ، ص 143

(2) " حبيبتي تنهض من نومها " ، الديوان، ص 155

(3) " حبيبتي تنهض من نومها " ، الديوان، ص 168

(4) " أحبك أولا أحبك" ، الديوان ، ص 181

(5) "محاولة رقم 7" ، الديوان ، ص 230

(6) " مديح الظل العالي" ، الديوان ص 351

2- المسميات الطبيعية

وهي المسميات التي تنتمي إلى الطبيعة، وما أكثرها في شعره، إذ تعد أكثر المسميات تكراراً. وسيجيء الحديث عنها مفصلاً في تكرار الصورة؛ لذا سنكتفي هنا بالإشارة إلى هذه المسميات فقط .

أولا : مسميات النبات

أكثر النباتات تكراراً في شعر درويش أزهار الزنبق، والقرنفل، والياسمين، وأشجار الزيتون، والبرتقال، والتين، والصفصاف، والسنديان بالإضافة إلى القمح أيضاً .

ثانيا : مسميات الحيوان

أكثر أسماء الحيوانات تكراراً في شعره هي الحصان، والحمام، والعصافير.

ثالثا : مظاهر طبيعية أخرى

أكثرها تكراراً مسميات ، البحر ، والريح ، والحجر .

3- مسميات متعلقة بالقضية الفلسطينية

وهي كثيرة في شعره، وأكثرها بروزاً ما يتعلق بالأسر والاعتقال؛ إذ تتكرر في شعره غرفة التوقيف خصوصاً في البدايات .

" لا غرفةُ التوقيف باقيةٌ " [1]

---

(1) " أوراق الزيتون" ، الديوان ، ص 9

"رَمُوهُ في غرفةِ التَّوقيف " (1)

"سَأَقُولها / في غرفةِ التوقيف " (2)

"غرفةُ التوقيفِ / خيرٌ من نشيد .... وَجَرِيدة "(3)

وكذلك تتكرر (السلاسل) في شعره بوصفها أداة القيد والاعتقال .

"ولا زَرَد السَّلاسل "(4)

"فكُّوا السَّلاسلَ عن يَدِي "(5)

"تحتَ القُيودِ
في عُنْفِ السَّلاسل "(6)

"وطني يُعلِّمُني حديدُ سَلاسِلي
عُنفَ النُسورِ وَ رِقَّةَ المُتفائلِ "(7)

---

(1) " عاشق من فلسطين" ، الديوان، ص 45

(2) نفسه ، الديوان، ص 60

(3) " آخر الليل " ، الديوان، ص 114

(4) "أوراق الزيتون" ، الديوان ، ص 9

(5) "عاشق من فلسطين"، الديوان ، ص 51

(6) نفسه ، الديوان ، ص 610

(7) "آخرالليل" ، الديوان ، ص 111

"في الحُلم تتَّسع العيون السودُ
ترتجف السَّلاسل"[1]

"ومنْ لَمَعان السَّلاسل"[2]

"نحن نكْبرُ في السَّلاسل "[3]

"أنا أسيرٌ حرَّرته سلاسلُ"[4]

وليست هذه فقط هي المسميات المتعلقة بالقضية الفلسطينية وحيثياتها؛ إذ تدور في شعره وتتكرر مسميات آخرى كثيرة كالدم، والنار، والموت،.... . كما أن درويش يستخدم كثيراً من المسميات التي تبدو مفردة لاعلاقة لها بقضيته، لكنه يوظفها في سياقات للتعبير عما يريد. واللافت أن درويش يُعد من كبار شعراء المقاومة، ومع ذلك لانجده يكرر كلمة (فلسطين) في شعره؛ فذكرها يأتي عرضاً في أشعاره وعلى نحو قليل جداً لايمكن اعتباره تكراراً، وهذا ما يؤكد أن(فلسطين) في شعر درويش رمز متنقل دائم التحول والتقلب لايظهر صراحة إلا في مواطن قليلة جداً، ممَّا يؤكد لنا رغبته الدائمة في إضاءة الجانب الإنساني من شخصه كشاعر؛ فدرويش لا يتناول القضية الفلسطينية بوصفه خطيبا فوق منبر، بل بوصفه ابنا لها وأحد الذين تشكلت تجربتهم الحياتية، والشعرية كنتيجة لتداعياتها .

---

(1) "العصافير تموت في الجليل" ، الديوان، ص 133

(2) "حبيبتي تنهض من نومها"، الديوان،ص 155

(3) "أحبك أو لاأحبك" ، الديوان،ص 198

(4) "حصار لمدائح البحر"، الديوان، ص396

4- مسميات متعلقة بالمكان

تظهر في شعر درويش مسميات كثيرة جدا متعلقة بالمكان كأسماء البلدان،والمدن، والقرى، وما يتعلق بها من تفاصيل جزئية، كسور القرية وبئرها وقنطرتها مثلا . وهي إنْ دلّت على شيء، فإنما تدل على تعلقه بالمكان بكل تفاصيله وحيثيّاته الدقيقة. بيد أن أكثر ما يتكرر منها هو تلك المسميات المتعلقة بمنزله القديم، كباب البيت، وعتبته، ثم الدرج الحجري وسطح البيت، وحبل الغسيل، والتنور، وغيرها..... مما يدور في شعره على نحو واسع. وسيأتي الحديث عن ذلك مفصلاً في تكرار الصورة .

5- الألــــوان

" إن للون بوصفه علامة لغوية دالا يستحضره في الذهن، ويميزه عن غيره. ويضطلع الدال اللوني – إلى جانب الدلالة الإشارية – بتوليد الدلالات الإيحائية الاجتماعية والدينية والنفسية التي ينطوي عليها المدلول، وذلك ضمن السياق أو شبكة العلاقات التي يندرج فيها. وعليه، فإن ثراء اللون دلاليا يسهم في تشكيل لغة شعرية موحية "[1]

بهذا المعنى، وهذه القيمة الدلالية التي يضطلع بها اللون في تشكيل جانب مهم من جوانب الإيحاء والإحالة في القصيدة، نتتبع تكرار الألوان في شعر درويش تكرارا يعكس رهافة الحس، ودقة المُعايَنَة والتصوير، فمنها ألوان الأزرق،والأحمر،والأخضر. بيد أن أبرزها تكراراً في شعره لونان، أو بلغة أخرى، لون يستدعي نقيضه، وهما: الأسود والأبيض.

---

[1] سعيد جبر أبو خضرة ، "تطور الدلالة اللغوية في شعر محمود درويش" ، ص 98

أ- اللون الأسود

يشير الأسود فيزيائيا إلى انعدام اللون وتلاشيه[1] ،وهو في أكثر الثقافات دالّة التشاؤم وما يُستكره وما لا يُستحَب من الأمور. ويتكرر الأسود في شعر درويش بمعان مختلفة ودلالات متنوعة، بيد أن هذا المعنى أو ما يشابهه من أكثرها بروزا، إذ يمثل الأسود لونا جنائزيا يفتح المشهد الذي يحتويه على اليأس، أو الحزن، أو الألم، أو الموت والحسرة تبعا للموصوف المقترنِ به، وحسب السياق الذي يشتمل عليه، وهو غالبا سياق متعلق بتبعات الدمار، أو القتل، أو الموت، أو التشريد.

فها هو الزنبق رمز الحياة والتفاؤل يظهر مقترنا بالسواد محققا بذلك مفارقة مؤلمة تشي بموت الأمل، وتوحي بشدة الحزن .

" الزنبقاتُ السُّودُ في قَلبي"[2]

ومثله الزيتون رمز الخير والعطاء، والقدسية، والرسوخ في الأرض، يظهر أسود للدلالة على انعدام كل الرموز المتعلقة به .

" زيتونةً سَوْداءْ"[3]

وإذا أراد التعبير عن الهزيمة نجد الأسود حاضرا أيضا .

" رَايَتي سَوْداءْ"[4]

---

(1) فيليب سيرنج، " الرموز في الفن – الأديان – الحياة "، ترجمة: عبد الهادي عباس، ص 420

(2) "أوراق الزيتون" ، الديوان ، ص 7

(3) "حبيبتي تنهض من نومها" ، الديوان، ص 149

(4) نفسه ، *الديوان* ، ص *169*

وفي مشاهد الموت يظهر مختلطا بلون الدم .

" من الأَسْوَد ابتدأ الأحمرُ، ابتدأ الدم "[1]

وفي مشاهد الدمار والحريق لا يغيب الأسود أيضا .

" الأفق المعبّأ بالسّوادْ "[2]

" الهواءُ الأَسْودُ الصخريّ "[3]

وإذا أراد درويش إخفاء البؤس أو الحزن، وعزف عن ذكرهما، فإنه يُنيب الأسود بدلا عنهما ليدل على ما يدلان عليه :

فقوله : " الصوت أسود "[4] يعني: حزين بائس

وقوله : "مدن السواد"[5] يعني: مدن الحزن

وقوله : "إن السواد ليالي "[6] يعني: إن الحزن ليالي

وقوله : "سوداء هي البهجة "[7] يعني: بائسة حزينة هي البهجة

---

(1) "محاولة رقم 7" ، الديوان، ص267

(2) "عاشق من فلسطين، الديوان، ص 61

(3) "مديح الظل العالي" ، الديوان،ص401

(4) " تلك صورتها وهذا انتحار العاشق " ، الديوان ، 275

(5) نفسه ، الديوان ، 290

(6) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 401

(7) نفسه ، الديوان ، ص 410

ب- اللون الأبيض

يشير اللون الأبيض في ثقافات مختلفة إلى التفاؤل وما يُستحب من المعاني، كالنقاء، والصفاء والبساطة والوضوح، والطهر والبراءة، والمهادنة والمسالمة[1]. وقد ورد هذا اللون في شعر درويش دالا على مختلف هذه المعاني، بيد أن اللافت والغريب، هو تكراره بدلالة أخرى لم تأت على ما يُتوقع من المعاني المستحبَّة، بل جاءت - لا سيما منذ مطلع الثمانينات- لاستحضار النقيض وفق ثنائية من التضاد تفتح المشهد كله إما على السوداوية أو على التماهي واللاحدود. ولعل تكرار الشواهد في شعره هو ما يؤكد هذا.

"والبحرُ أبيضُ
والسماءُ
قصيدتي بيضاءُ
والهواءُ ،
وفِكْرَتي بيضاءُ ،
كَلبُ البَحرِ أبيضُ
كلُّ شيءٍ أبيضُ
بيضاءُ دَهْشَتُنا
بيضاءُ لَيلَتُنا
وهذا الكَونُ أبيضُ "[2]

---

[1] انظر: أحمد مختار عمر، "الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية"، ص27

[2] "مديح الظل العالي " ، الديوان ، ص379

في هذا المقطع الذي نسوقه من قصيدته (مديح الظل العالي) يتكرر اللون الأبيض على نحو بارز،وقد عبّر درويش في هذه القصيدة عن خروج المقاومة الفلسطينية من لبنان، وجسّد فيها على نحو بارع شعور الانكسار والهزيمة، وصُوَر الخراب والدمار. وقد بدا هذا المقطع في نهايتها كخاتمة الشعور بالنسبة له، فكل الكون في عيونه (أبيض). وواقع الأمر، إن الكون في عيونه أسود متفحم مظلم، فلا تبدو من خلال البحر الذي سيبحرون فيه، أو من خلال السماء، أو الشعر ..... أي بارقة أمل. إنه اليأس المطبق المختلِط بمشاعر الأسى والانكسار. وعليه، فالأبيض هنا يستحضر نقيضه (الأسود) ويحيل إليه، وهذا متكرر في غير موطن في شعره منها قوله :

" المسافاتُ بيضاءُ بيضاءُ "[1]

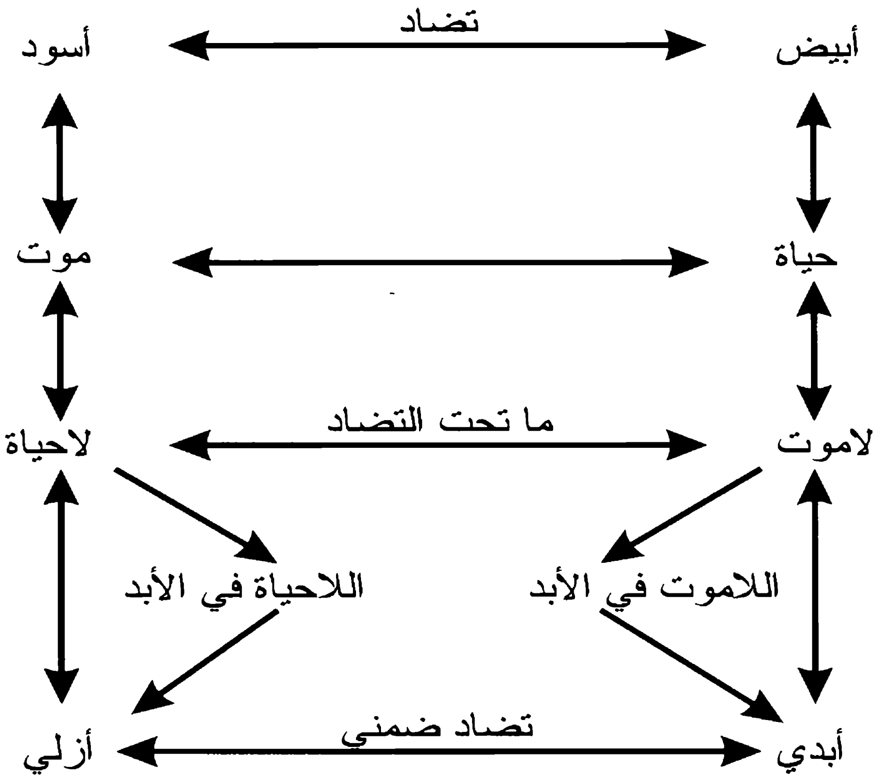
" لاشيء – لاشيء بياضٌ "[2]

ولا يقف تكرار اللون (الأبيض) عند هذه الدلالة؛ إذ نجد درويش- لاسيما في أخريات أعماله- يوظفه ضمن دلالة أخرى متكررة يتحصل عليها من ثنائية التضاد الناشئة عن استحضار النقيض، والتي يوضحها الشكل {4.2 } .

---

(1) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 388

(2) نفسه ، الديوان ، ص 410



شكل { 4.2 }

الثنائية الضدية بين البياض والسواد وما تحيل إليه

ويمكن أن تُقرأ هذه الثنائية على النحو التالي :

أبيض ← حياة سرمدية دائمة لا تنتهي ← أبديّ

أسود ← موت وعدم لا حياة فيه ← أزليّ

ما تحيلنا إليه هذه الثنائية، هو أن الدلالة النهائية للبياض تُفضي بنا إلى (أبديَّة) مطلقة لا حدود ولا معالم ولا شكل لها؛ فالأبد : " هو دوام الوجود في المستقبل ، والأبدي: هو الشيء الذي لا نهاية له وما لا يكون منعدما "[1]. كما أن الدلالة النهائية للسواد تفضي بنا إلى (أزليَّة) مطلقة لا حياة قبلها ولا وجود سوى العدم؛ فالأزل : "هو دوام الوجود في الماضي والأزليّ: ما لم يتقدمه عدم وهو مالا بداية له" [2].وكأن السواد بذلك بداية لا بداية لها كما أن البياض نهاية لا نهاية لها. ودرويش لم يكن بمنأىً عن هذه الثنائية الضدية، أو ما تحيل إليه، بيد أن استخدامه لها وتوظيفها ضمن شعره كان متدرّجاً من تضاد في المستوى السطحي يفتح المشهد على الجنائزية، كما في المثال الذي سقناه من قصيدته (مديح الظل العالي) إلى تضاد في المستوى الضمني مبني أصلاً على ما تحت التضاد السطحي، كقوله في بداية (الجدارية) :

" كلُّ شيءٍ أبيضُ
البحرُ المعلَّقُ فوقَ سطحِ غمامةٍ
بيضاء ،
واللاشيءَ أبيضُ في
سماءِ المُطْلَقِ البيضاءِ، كنتُ ولم
أكنْ ،فأنا وَحيدٌ في نَوَاحي هذهِ
الأبديةِ البيضاءِ
أنا وَحيدُ " [3]

---

[1] عبد المنعم الحنفي ، " معجم المصطلحات الفلسفية " ، ص 17

[2] نفسه ، ص 49

[3] " الجدارية " ، الديوان ، ص 709

إن تكرار اللون (الأبيض) في بداية هذه القصيدة يشي بزوال الحدود والاتساع المطلق. إنها النهاية المفتوحة التي لا حدود ولا شكل لها، وهذا ما يخلق شيئاً من التماهي إلى حد انطواء الجسد وبقاء الروح، فبهذه الصورة رأى درويش نفسه بعدما تخيل نفسه ميتا وحيدا في أبدية مطلقة.

6- أسماء الأصوات

ترد في شعر درويش الكثير من ألفاظ الأصوات والتي تلحظ في أعماله عبر الزمن لا متكررة، وإنما مستخدمة حسب الحاجة ووفق ما يقتضيه السياق. ففي شعره أصوات مختلفة الجدول التالي يوضح بعض مواطن ورودها .

الصوت	الشاهد	الديوان	الصفحة
الأنين	أنين غاب السنديان	أوراق الزيتون	29
الصياح	لكن صوتي صاح	عاشق من فلسطين	47
النُواح	بنواحك كل صوت	حبيبتي تنهض من نومها	159
التنهُد	تنهد المسجون	عاشق من فلسطين	53
الصفير	لحن يصفر	عاشق من فلسطين	52
الدويّ	صمتي طفولة رعد	آخر الليل	113
الزّفير	هل أسترد زفيري	محاولة رقم (7)	228
الفحيح	أستحلف الفحيح	عاشق من فلسطين	61
الخرير	خرير الجداول محترق	أحبك أو لا أحبك	179

الحفيف	حفيف الصنوبر	أحبك أو لا أحبك	179
الصرير	صرير السلاسل	أحبك أو لا أحبك	189
الهدير	هدير البحر	أحبك أو لا أحبك	201
الأزيز	أزيز نخلة	آخر الليل	104
	أزيز الطائرات	تلك صورتها وهذا . . .	291
	أزيز الرصاص. . .	لماذا تركت الحصان	602

فهذه الأصوات وغيرها في شعر درويش، إنما ترد لتضفي على مشاهده نوعاً من التصوير الدقيق للمشهد الذي ترد فيه موحيةً بما يعتمل في داخله من تداعيات، ومرتبطة إمّا بمشاهد القتل والدمار التي تعرض لها الإنسان الفلسطيني كأصوات (الزفير، والدوي، والصرير)، أو بمظاهر الطبيعة المختلفة كأصوات (الخرير ، والخفيف ، والفحيح) .

والملاحظ في مسميات الأصوات هذه أنها لا ترد على نحو يمكن الاستشهاد به على دوام تكرارها، كما أنها ثابتة الدلالة تقريبا؛ إذ يدل الصوت عادة على مصدره الثابت الذي لا يتغير، فالدوي للرعد ، والخرير للماء، والهدير للبحر ، وهكذا . ..

وما يتكرر خلاف هذه الألفاظ، مما يتعلق بالصوت عامة، تكراراً غير مطّرد، هو (انعدام الصوت) الذي يعبِّر عنه درويش بالسكوت أو السكون، ويستخدمه في دلالات مختلفة أشهرها بلاغة الصمت وأفضليته على الصوت أياً كان، وأقلها شهرة الإيحاء بالخوف المطبق الناشيء عن انعدام كلي في الحركة.

فمن أمثلة الأولى قوله :

الشاهد	الديوان	الصفحة
في عيني ينوب الصمت عن قول الحقيقة	آخر الليل	83
كان لا يتبعني في الليل إلا صمتها	العصافير تموت في الجليل	124
لكنًا نموت الآن موسيقى وصمتا	العصافير تموت في الجليل	140
لأن السكوت طهارة	حبيبتي تنهض من نومها	152

ومن أمثلة الثانية قوله :

الشاهد	الديوان	الصفحة
صمت المقبرة	آخر الليل	100
قوة صمت المقبرة	آخر الليل	100
هدير السكون	حبيبتي تنهض من نومها	151

7- الأعـــداد

" تتجاوز الأعداد في التشكيل الشعري دلالتها اللغوية المألوفة في المنظومة الرياضية لتشير إلى معان ومفاهيم متعددة تكون نتيجة استعمال الأعداد في سياقات ثقافية مختلفة"[1]، وقد لوحظ في شعر درويش استخدامه أعدادا كثيرة أهمها: الأعداد (20،11،7،1،0،30). ومع أن استخدامه للعددين(0،1) ظهر متكررا خصوصا في البدايات إلا أن تكراره لهما بدا متقطعا، وعلى نحو غير مطّرد مقارنة بالعدد (20)؛ فقد بدأ معه وما زال متكررا في شعره دون توقف. وما يبدو أنه أصبح لازمة أو

(1) " تطور الدلالة اللغوية في شعر محمود درويش" ، ص 130

عبارة جاهزة يؤتى بها للدلالة على وجود الشيء المعدود وليس على حقيقة عدده أو مقداره [1]. والجدول التالي يتضمن بعض الشواهد التي تؤكد هذا.

الشاهد	الديوان	الصفحة
صرت شاباً جاوز العشرين	أوراق الزيتون	19
يا أمي جاوزت العشرين	عاشق من فلسطين	49
عشرون أغنية	العصافير تموت في الجليل	120
عشرون حديقة	العصافير تموت في الجليل	123
سلّيتكم عشرين عام	العصافير تموت في الجليل	146
عشرون سكيناً على رقبتي	حبيبتي تنهض من نومها	153
عشرين ضحية	حبيبتي تنهض من نومها	161
عشرين سنة	حبيبتي تنهض من نومها	164
عشرين عام	حبيبتي تنهض من نومها	165
عشرين عاماً	محاولة رقم (7)	249
عشرين قرناً	محاولة رقم (7)	369
عشرين امرأة	حصار لمدائح البحر	428
منذ عشرين عاما	ورد أقل	495
عشرين عاماً	ورد أقل	499
عشرين عاماً	أحد عشر كوكباً ...	583
عشرين باباً	سرير الغريبة	696

---

(1) ثمة مَن يرى أن العدد (20) يرمز للفتوة وزمن الشباب ، أو للزمن الممتد بين الاحتلال الأول لفلسطين (48) والاحتلال الثاني (67) ،أو لعدد أدباء المقاومة الفلسطينية.

انظر: المرجع نفسه ، ص 140 – 141

* تكرار الفعل

أولا: من حيث المعنى

لا يمكن الحكم بوجود التكرار لمعاني الأفعال في شعر أي شاعر كان؛ ذلك أنها ترد دائما وفق الحاجة إليها، أو وفق ما يقتضيه السياق. وما نعنيه، إنّ فعلا مثل (جاء) إذا ورد في مواطن مختلفة من أعمال الشاعر، فهذا لا يعني أنه يتكرر، وأن لهذا التكرار العفوي وغير المقصود دلالة ما .

بيد أن الفعل إذا تكرر في المقطع الواحد، أو في القصيدة كلها فحتما هناك غرض أو معنى ما يؤديه هذا التكرار، ومثله في شعر درويش بيِّن لا يخرج – غالبا – عن غرض واحد هو تكثيف المعنى في المقطع أو القصيدة سواءٌ في ذلك الماضي، والمضارع، والأمر.

فمن أمثلة هذا التكرار للفعل الماضي قوله :

"حلمتُ بعرس الطفولةْ
بعينيينِ واسعتينِ حلمتُ
حلمتُ بذاتِ الجديلةْ
حلمتُ بزيتونةٍ لا تُباعْ
ببعضِ قروشٍ قليلةْ
حلمتُ بأسوار تاريخكِ المستحيلةْ
حلمتُ برائحةِ اللَّوزِ
تُشعلُ حزنَ الليالي الطويلةْ
بأهلي حلمتُ

بساعدِ أُختي سَيلْتفُ حولي وِشاحَ بطولةْ
حلمتُ بليلةِ صيفٍ
بسلةِ تينٍ
حلمتُ كثيراً
حلمتُ كثيراً
إذاً سامِحيني !!!"[1].

في هذا المقطع، وهو الرابع من قصيدته /ديوانه (آخر الليل)، تكرر صيغة الفعل الماضي (حَلِمَ)، فأصبح المقطع بمجمله يقوم على تكرار هذا الفعل، وبمعناه الثابت الدال على الحلم، ورغم ثبوت معناه إلّا أنّ ما يقترن به في كل مرة مختلف عن سابقه في المعنى، ولعل هذا الاختلاف ما يؤدي إلى هذا التكثيف العميق. فالحلم ثابت، وما يحلم به متغير متدرج من البداية حتى النهاية يزداد كمّاً ومعنى كلما انتقلنا إلى سطر أو عبارة جديدة، ويبدو أن هذا ما أحدث تكثيفاً على المستوى النفسي بالنسبة للشاعر أيضاً أوصله إلى التخلص في النهاية بالقول :

" حلمت كثيراً / حلمت كثيراً "

ومن أمثلة هذا التكرار للفعل المضارع ما نجده في المقطع التالي تماما من نفس القصيدة / الديوان:

" أموتُ اشتياقاً
أموتُ احتراقاً
وشنقاً أموتُ
وذبحاً أموتُ ولكنّني لا أقولُ :

---

(1) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 86

مَضى حبُّنا وانتهى
حبُّنا لا يموت ."[1]

فهذا المقطع يقوم على تكرار الفعل المضارع (أموت)، وقد كثف التكرار معنى الموت إلى أقصى حد ممكن ليظهر في المقابل خلود حبه الذي لا يموت. واللافت، أن هذا المقطع القصير يأتلف من خمس عشرة كلمة نسبة الفعل المكرر منها هو الثلث.

ومن أمثلة تكرار المضارع أيضاً :

"هل تعرفُ القتلى جميعاً
والذين سيُولدونْ
سيُولدونَ
تحت الشجرْ
وسيُولدونَ
تحت المطرْ
وسيُولدونَ
من الحجرْ
وسيُولدونَ
من الشّظايا
يُولدونَ
من المرايا
يُولدونَ من الزوايا

[1] نفسه ، الديون ، ص 86

وسيُولدونَ
من الهزائم
يُولدونَ
من الخواتم
يُولدونَ
من البراعم
وسيُولدونَ من البداية
يُولدونَ
من الحكاية
يُولدونَ
بلانهاية
وسيولدونَ ويكبُرون ويُقتلون ويُولدون ويُولدون ويُولدون ".[1]

فهذا المقطع، وهو من قصيدته (بيروت)، قائم في كليَّته على تكرار الفعل المضارع (يولدون). وهذا التكرار عملِ على تكثيف معنى الولادة حتى بدت وكأنها ستكون من كل شيء ذكره الشاعر أو لم يذكره، وفي أي مكان. ولهذا، ترك النهاية مفتوحة بقوله:

"ويولدون ويولدون ويولدون".

ومن أمثلة هذا التكرار لفعل الأمر قوله:
"خُذيني تحت عينيكِ
خُذيني أينما كنتِ

---

[1] " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 436

خُذيني كيفما كنتِ

....

خُذيني تحت عينيكِ

خُذيني لوحةً زيتيةً في كوخ حَسراتِ

خذيني آيةً من سِفْرِ مأساتي خذيني لعبةً حجرا ًمن البيتِ"[1]

إن تكرار صيغة الأمر (خذيني) في هذا المقطع، وهو من قصيدته (عاشق من فلسطين) يكثف الطلب، ويزيد في الإلحاح على معنى الأخذ مصوراً الشاعر موحيا ًبحاله، وما يعانيه من اغتراب دفعه إلى تعميق الطلب من بلاده أن تأخذه بأي شكل كان، وعلى أية صورة يكونها.

ومن أمثلة هذا التكرار لصيغة الأمر أيضاً ما نجده في قصيدته (درس من كاما سوطرا)؛ إذ تقوم القصيدة من بدايتها إلى نهايتها على تكرار فعل الأمر (انتظر)[2] حتى كأنها وُضعت أصلا لتقول كلمة واحدة فقط، وهي الفعل المكرر. فبأية صورة، وبأية وسيلة وعلى اختلاف الظروف والأوضاع (انتظرها) .

ثانيا: من حيث الزمن

إن ما نعنيه بتكرار الأفعال من حيث الزمن هو تكرار زمن الفعل في المقطع الواحد، أو عبر مقاطع القصيدة المختلفة، كأن تتكرر أفعال مختلفة في معناها وفي دلالتها، ولكن كلها في الزمن الماضي. فمثل هذا التكرار **الوظيفي** يمكن أن نلحظه

---

(1) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، 43

(2) " سرير الغريبة " ، الديوان ، ص 699

في شعر درويش ظاهراً في مواطن كثيرة يؤدي دوراً بارزاً هو- في الأغلب - وحدة المقطع /القصيدة الزمنية.

فكل قصيدة تحتوي على زمنها الخاص، غير أن هذا الزمن يأخذ ،في الحقيقة،أكثر من وجه، ويصير إلى التكون مرافقاً سيرورة النص ذاته. وتبعاً لذلك، فإن الوقوف على الزمن يعد شكلاً من أشكال النفاذ إلى أحد المحاور الرئيسة التي يقوم عليها النص، والتي تحدد درجة الثبات أو التصعيد للحدث في المقطع الواحد، أو عبر مقاطع القصيدة المختلفة.

إن تكرار زمن الفعل إنما يضفي شيئاً من الثبات على الحدث، ويُأطّره ضمن وحدة زمنية تبتعد – نسبياً– عن القفزات الخيالية، أو غير المتوقعة. والناظر في أعمال درويش يقع على حقيقة تكراره لزمن الفعل، فهو في الأمر والماضي أقل ما يمكن، بل إن تكرارها لا يكاد يذكر مقارنة بتكرار زمن المضارع .

أما زمن الأمر، فلأنّه يُخرج الحدث فيَ المستقبل إلى جدلية من التوقع الخالية من أي شعور بالتأكّد مما سيأتي، وهو بذلك يعطّل مسألة الكشف والنبوءة للآتي، تلك التي يحرص عليها الشاعر كثيرا، ويسعى لضمان بقائها؛ لذا نجده كثيرا ما يستبدل بهذا الزمن زمن المضارع المقترِن بواحدة من أدوات التسويف، ليجعل الحدث المستقبلي مؤكّدا وقوعه بما لا يترك مجالا للشك. وهذا كثير في شعره منه قوله :

"رأيتُ الوداعَ الأخيرَ: سأُودعُ قافيةً من خشبْ
سأُرفعُ فوق أكفِّ الرِّجالِ، سأُرفعُ فوق عيونِ النِّساءْ
سأُرْزَمُ في علَمٍ ، ثمّ يُحفَظ صوتي في عُلَب الأشْرطةْ

ستُغفَر كلٌّ خَطايَايَ في ساعةٍ، ثمّ يشتُمُني الشعراءْ
سيَذكرُ أكثرُ من قارىءٍ أنّني كنتُ أسهرُ في بيتِهِ كلَّ ليلةْ
ستأْتي فتاةٌ وتَزعُمُ إنّي تزوجتها منذ عشرين عاماً ... وأكثرْ
ستُروَى أساطيرُ عنّي، وعن صَدَفٍ كنتُ أَجْمعُهُ من بحارٍ بعيدةْ
ستبْحثُ صاحبَتِي عن عشيقٍ جديدٍ تُخَبِّئُهُ في ثيابِ الحِدَادْ
سأُبْصرُ خطَّ الجنازةِ والمارَّةَ المُتْعبينَ من الانْتظارْ
ولَكنَّني لا أَرى القبْرَ بعدُ، ألا قبرَ لِي بعدَ هذا التعبْ ؟ "[1].

يتحدث درويش في هذا المقطع عن نفسه بعد الموت وما سيحدث عقب وفاته، ومع أنه يتحدث عن شيء في المستقبل لم يحدث بعد إلا أنه ينأى بنفسه عن استخدام زمن الأمر ليقيم المقطع عليه، بل يلجأ إلى صيغة المضارع المقترنة بأداة التسويف(السين) للتعبير عما سيحدث مستقبلا، وما سيكون حدوثه مؤكدا وفق رؤيته، بما لا يدع مجالا للشك.

(سأودع، سأرفع، سأرزم، ستغفر، سيذكر، ستأتي، ستروى، ستبحث، سأبصر)

وإذا كان تكرار زمن فعل الأمر كذلك، فليس زمن الفعل الماضي بأوفر منه حظا. ومرد ذلك إلى أن كل ما ينتمي إلى الزمن الماضي ثابت في أصله؛ فالشخوص والأحداث التي نذكرها تبقى في ذاكرتنا كما هي لا تكبر ولا تصغر، ومادام تكرار الزمن يفضي إلى الثبات، فإنه سيؤدي إلى ثبات الشيء الثابت أصلاً. وهذا – في الواقع – يعطل سيرورة النص، فيظهر المقطع الذي يدور الحديث فيه عن أمر مضى، ويقوم على تكرار زمن الماضي ثابتاً ومنقطعاً عن النمو إلى الأمام، أو

---

(1) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 499

الذوبان في أزمان أخرى، فيستحيل كتلةً جامدة لا تؤثر في غيرها ولا تأخذ منه، وإن تحركت فإلى الوراء، أي إلى زمن مستغرق في المضي، وهذا ما يبعدها عن زمن القصيدة (الداخليّ)، ويقربها أكثر إلى الزمن (الأسطوري) غير المناسب ليكون وعاءاً تدور فيه أحداث الواقع المشتمِل ضمنا على قضية أرض وشعب حدثت فعلاً في الماضي، ويستخدمها الشاعر كطاقة فاعلة في رفد الواقع وتجلياته؛ لذا يظهر تكرار زمن الفعل الماضي قليلاً أيضاً، رغم وقوعنا على بعض الشواهد التي تثبت تكراره – لاسيما – في البواكير من أعماله، والتي منها قوله :

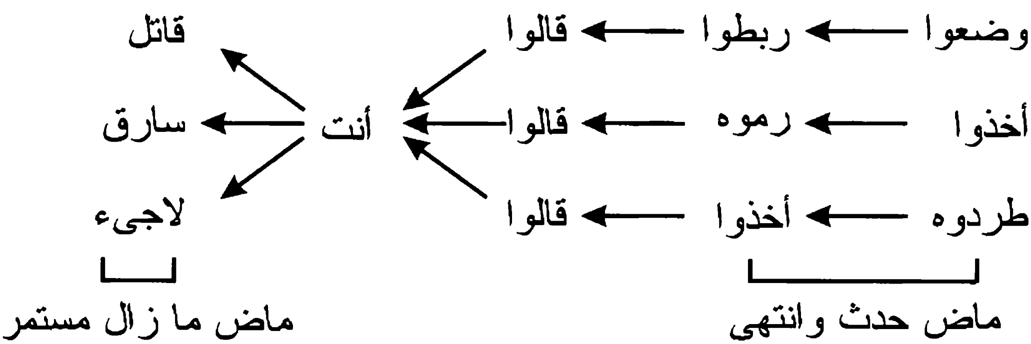
" وَضَعوا على فَمِهِ السَّلاسلْ
رَبطوا يَديهِ بصخرةِ المَوْتى
وقالوا: أنتَ قاتِلْ!
أَخَذوا طعامَهُ والمَلابسَ والبَيَارقْ
ورَموهُ في زنزانةِ المَوْتى
وقالوا: أنتَ سارقْ!
طَرَدُوهُ من كلِّ المرافئْ
أَخَذوا حَبيبتَهُ الصغيرةَ
ثمّ قالوا: أنتَ لاجِئْ ! "(1)

ينتمي هذا المقطع إلى قصيدته (عن إنسان) مُشكِّلا وحده ثلثي القصيدة تقريباً، وهو قائم على تكرار أفعالٍ مختلفة المعاني والدلالات يجمعها رباط واحد هو الزمن، فقد جاءت جميعا في الزمن الماضي.

(1) " أوراق الزيتون ، الديوان ، ص 8

وضعوا – ربطوا – قالوا
أخذوا – رموه – قالوا
طردوه – أخذوا – قالوا

والجميل في تكرار زمن الفعل هنا أنه يحيلنا إلى تداعيات ما حدث على نحو لا يمكن تغييره. ومادام الزمن قد مضى وانتهي، فما الذي يبقى نهاية الأمر؟ لقد بقي ما قيل(قالوا) شاهدا على الواقع والمستقبل، فقد أضحى الفلسطيني بعد كل هذه العذابات قاتلا؛ لأنه يدافع عن أرضه ويناضل من أجل حريته، وسارقا؛ لأنه يأكل من حقله الذي اغتصبه اليهودي وادّعى ملكيته، ولاجئا غريبا في أرضه التي كانت له وسُلبت منه.انظر شكل {5.2 }



شكل { 5.2 }

ولعل الفعل المضارع هو أكثر الأفعال تكراراً في شعر درويش من حيث الزمن، وهذا ليس بغريب على شاعر يتحدث في شعره عن قضية واقعة، ويسعى دائماً إلى التحرك والانطلاق منها في أي بعد إنساني مرتبط به خاصة، أو بغيره على وجه العموم. ولا يخفى على أحد ما يطّلع به الفعل المضارع من قدرة على رفد الحدث

بحرية الحركة والانطلاق، ومن قدرة على استيعاب الماضي وبعثه من جديد، أو الوقوف على الواقع ونقله لما سيكون عليه مستقبلاً كما يراه الشاعر. ومن أمثلة تكراره :

" بيروتُ ليلا :
يَقصِفونَ مقابرَ الشُّهداء، يَدَّثرونَ بِالفُولاذِ، يَضْطجعونَ معْ
فَتَياتِهم، يَتَزوجونَ، يُطلِّقونَ، يُسافرونَ، ويُولدونَ،
ويَعملونَ، ويَقطعونَ العمْرَ في دبَّابَةٍ
أهلاً وسهلا ![1] "

ومن ذلك أيضاً :

" ونحنُ نُحبُّ الحياةَ إذا ما استطعنا إليها سَبيلا
وَنَرقصُ بينَ شَهيدَيْنِ. نرفعُ مئذنةً للبَنَفسجِ بيْنَهما أو نَخيلا
نحبُّ الحياةَ إذا ما استَطعنا إليها سَبيلا
ونَسرقُ من دودةِ القزِّ خيطاً لِنَبْني سَماءً لنا ونُسيِّجَ هذا الرَّحيلا
ونفتحُ بابَ الحديقةِ كي يخرجَ الياسمينُ إلى الطُّرقاتِ نَهارا جَميلا
نحبُّ الحياةَ إذا ما استَطعنا إليها سَبيلا
ونَزرعُ حيثُ أَقمْنا نَباتا سريعَ النُّموِّ، ونَحصُدُ حيثُ أَقمْنا قَتيلا
ونَنفخُ في النايِ لونَ البعيدِ البعيدِ، ونَرسمُ فوقَ تُرابِ المَمرِّ صَهيلا
ونَكتبُ أَسماءَنا حَجَرا حَجَرا، أَيُّها البرقُ أَوضِحْ لنا الليلَ، أَوضِح قليلا
نُحبُّ الحياةَ إذا ما استَطعنا إليها سَبيلا ..... "[2]

---

(1) "مديح الظل العالي " ، الديوان ، ص 366

(2) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 510

تبدو في هذا المقطع تراتُبيَّة النسق التكراري لزمن الفعل المضارع، وبصيغة واحدة (نفعل). فمثل هذه التراتبية تؤدي إلى وحدة زمنية مطلقة تجتمع فيها كل الأحداث والمعاني المختلفة: (نحب ، نرقص ، نرفع ، نحب ، نسرق، نبني ، نسيج ، نفتح ، نحب ، نزرع نحصد ، نفتح ، نرسم ، نكتب ، نحب) .

ولا يكتفي درويش بتكرار زمن المضارع في المقطع الواحد؛ إذ نجده يبني قصائد تقوم في كليتها على هذا الزمن، وذلك بأنَ يتعمد ابتداء كل مقطع من مقاطعها بصيغة المضارع لتحقيق نمطية من الوحدة والتفاعل، والمزج بين الحدث والزمن مما يضفي حركة مستمرة في مختلف مقاطع القصيدة ، ومن ذلك :

- في قصيدته (رباعيات) يفتتح درويش كل مقطع من مقاطعها الخمسة عشر بصيغة المضارع الثابتة الدلالة والمعنى، وهي (أرى ما أريد)[1].

- في قصيدته (شتاء ريتا الطويل)[2] يفتتح كل مقطع من مقاطعها الثمانية بصيغة المضارع المختلفة الدلالة والمعنى، وكما يلي :

1- ريتا تُرتِّب 3- ريتا سَترْحلُ 5- ريتا تُعِدُّ 7- ريتا تُكَسِّرُ

2- تنامُ ريتا 4- ريتا تَحتَسي 6- تقومُ ريتا 8- ريتا تُغنِّي

- في قصيدته (طوق الحمامة الدمشقي)[3] يفتتح درويش كل مقطع من مقاطعها بصيغة المضارع المختلفة الدلالة والمعنى، وكما يلي :

---

(1) انظر : " أرى ما أريد " ، الديوان ، ص 513

(2) انظر: " أحد عشر كوكبا"، الديوان ، ص 578

(3) "سرير الغريبة " ، الديوان ، ص 700

1- في دمشقَ/ تَطيرُ
2- في دمشقَ/ أرى
3- في دمشقَ/ تُطرّزُ
4- في دمشقَ/ تَسيرُ
5- في دمشقَ/ يَنامُ
6- في دمشقَ/ يُواصلُ
7- في دمشقَ/ تدورُ
8- في دمشقَ/ يُقطِّعُ
9- في دمشقَ/ يَعودُ
10- في دمشقَ/ يَنامُ
11- في دمشقَ/ تُنقِّرُ
12- في دمشقَ/ تُداعِبني
13- في دمشقَ/ أُسامرُ
14- في دمشقَ/ أُعرِّفُ
15- في دمشقَ/ يَرِقُّ
16- في دمشقَ/ أَعدُّ
17- في دمشقَ/ تُعيدُ
18- في دمشقَ/ تَشِفُّ
19- في دمشقَ/ تَجِفُّ
20- في دمشقَ/ أُدوِّنُ
21- في دمشقَ/ أَرى
22- في دمشقَ/ يُغنّي

تكرار العبارة

نظر البلاغيون القدماء إلى تكرار العبارة على أنه عيب بلاغي لا فائدة ترتجى منه في إضافة شيء لمعنى الأبيات التي يرد فيها ، مغفلين الأثر النفسي العميق الساكن في نفس الشاعر والذي يدفعه أحيانا لمثل هذا الأسلوب.

وعلى أية حال، فمثل هذا التكرار نجده كثيرا في أشعار الجاهليين[1]، كتكرار المهلهل عبارة "على أن ليس عدلاً من كُلَيْبٍ"[2] والتي يكررها ثلاث عشرة مرة وبشكل متتالٍ في قصيدة واحدة، ومن ذلك قوله :

على أن ليس عدلاً من كليبٍ   إذا طـرد اليـتيم عـن الجَـزورِ
على أن ليس عدلاً من كليبٍ   إذا رجـفَ العضاةَ مـن الدَّبـورِ
على أن ليس عدلاً من كليبٍ   إذا ما ضِـيم جيـرانُ المُجـيرِ
على أن ليس عدلاً من كليبٍ   إذا خِـيف المَـخـوفُ من الـثُّغورِ

فمثل هذا التكرار إنما يسلط الضوء على ما بعد العبارة المكررة، فأعجاز الأبيات الأربعة تظهر وكأنها نابعة من نقطة واحدة مشدودة إليها، وهي عبارة "على أن ليس عدلاً من كليب".

---

(1) انظر : شفيع السيد ، " أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء "، ص 7 – 25

(2) " ديوان المهلهل " ، ت : أنطوان القوال ، ص 40

أما في القصيدة الحديثة فقد اختلف الأمر كثيراً؛ إذ أصبح تكرار العبارة مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة، ومرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشَاعر، وإضاءة معينة للقارىء على تتبع المعاني والأفكار والصور. وأكثر ما يظهر تكرار العبارة في شعر درويش على نمطين هما : التكرار الهندسي والتكرار الشعوري.

أولا: التكرار الهندسي

يُسهم تكرار العبارة تكرارا هندسيا في تحديد شكل القصيدة الخارجي، وفي رسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها، لاسيما إن كانت ممتدة، وهو بذلك قد يشكل نقطة انطلاق لدى الناقد عند توجهه للقصيدة بالتحليل. ومثل هذا التكرار في شعر درويش ملحوظ على نحو بيّن وبصورتيه تكرار عبارة في نهاية عدد من المقاطع أو في بدايتها، وفي الحالتين فإن تكرارا كهذا من شأنه أن يحيل القصيدة هندسيا إلى سلسلة من الدوائر المترابطة حيث تشكل كل دائرة فكرة مستقلة تبدأ وتنتهي بنفس العبارة المكررة.

ففي قصيدته (بطاقة هوية) يكرر درويش عبارة :

" سجّلْ
أنا عربي "(1)

في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الخمسة؛ فظهرت القصيدة وكأنها سلسلة تأتلف من خمس دوائر. هي في الحقيقة مقاطع القصيدة التي تنبني الدفقة الشعورية في كل مقطع منها على المقطع السابق له مباشرة.

---

(1) "أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 35

ومثل ذلك أيضا تكراره لعبارة (مرة أخرى) في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته التي حمل عنوانها صيغة العبارة المكررة، وعلى النحو التالي[1] :

1- مرةً أُخرى / يَنامُ القَتَلةْ
2- مرةً أُخرى / يَمُرُّ العسْكر
3- مرةً أُخرى / يَفرُّ الشهداء
4- مرةً أُخرى / اتَّحدْنا
5- مرةً أُخرى / يَضيعُ الماءُ . . . .
6- مرةً أُخرى / لأنَّ القَتَلةْ . . . .

فتكرار العبارة هنا أظهر القصيدة وكأنها مكونة من ست دوائر، مثلت كل دائرة فيها فكرة مستقلة في معناها مرتبطة مع غيرها في النسيج العام، وما كان لنا أن نقف على حد الدائرة لولا العبارة المكررة (مرة أخرى)، وهذا ما يجعل التوجه للقصيدة بالفهم منطقيا؛ ذلك أننا نستعين على تجزئتها بشيء منها لا وفق انطباع، أو حدس متعلق بنا.

ومن ذلك أيضاً ، تكراره عبارة (أرى ما أريد) في قصيدته (رباعيات) التي يستهلّ كل مقطع من مقاطعها بهذه العبارة، كما يلي :

1- أرى ما أُريدُ من الحَقلِ
2- أرى ما أُريدُ من البحرِ
3- أرى ما أُريدُ من اللَّيلِ
4- أرى ما أُريدُ من الرُّوحِ
5- أرى ما أُريدُ من السِلمِ

---

(1) " أحبك أو لا أحبك" ، الديوان ، ص204

6- أرى ما أُريدُ من الحَربِ
7- أرى ما أُريدُ من السِّجنِ
8- أرى ما أُريدُ من البرقِ
9- أرى ما أُريدُ من الحُبِّ
10- أرى ما أُريدُ من الموتِ
11- أرى ما أُرِيدُ من الدم
12- أرى ما أُريدُ من المسرحِ العبثيِّ
13- أرى ما أُريدُ من الشِّعرِ
14- أرى ما أُريدُ من الفجرِ
15- أرى ما أُريدُ من الناسِ

وفق هذا التكرار المتحقق هنا نستطيع تصور القصيدة مؤلَّفَة من خمس عشرة دائرة تمثّل كل دائرة فيها فكرة مستقلة. والملاحظ أن الحديث يدور في كل مقطع عن الاسم المجرور الذي يلحق بحرف الجر (من) في كل مرة من تكرار العبارة " أرى ما أريد من . . . " ، ونمثّل على ذلك بالمقطع الأول منها :

" أَرى ما أُريدُ من الحقلِ . . . إنّي أَرى
جَدائلَ قَمحٍ تُمشّطها الرِّيحُ ، أُغْمضُ عيْنيَ
هذا السرابُ يُؤدِّي إلى النَّهَونْدْ
وهذا السُّكونُ يؤدِّي إلى اللّازَوَرْدْ "(1)

الكلمة التي التأمت مع العبارة المكررة (أرى ما أريد من) في هذا المقطع لتشكيل التركيب هي (الحقل)؛ لذا جاء المقطع كله متعلقا بها وبخصوصيتها في رؤيته كشاعر. فتكرار كهذا بالإضافة إلى كونه هندسيا، فهو أيضا **وظيفي**؛ إذ تبدو له وظيفة ظاهرة في القصيدة متمثلة في إضاءة اللفظ المقترن بالعبارة المكررة، والمتغير في كل مرة (الحقل، البحر، الليل، الروح ...)

ومن أمثلة هذا التكرار الذي يؤدي دورا هندسيا وآخر وظيفيا، تكراره عبارة (مطر ناعم في خريف) في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته القصيرة التي حمل عنوانها صيغة العبارة المكررة ، كما يلي :

1- مطرٌ ناعمٌ في خريفٍ بَعــيدْ / والعصافيرُ زرقاءُ ..... زرقاءْ

2- مطرٌ ناعمٌ في خريفٍ غَريبْ / والشبابيكُ بيضاءُ ...... بيضاءْ

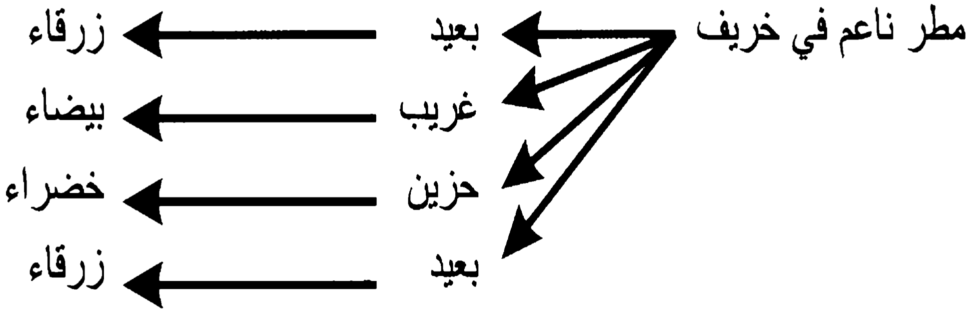
3- مطرٌ ناعمٌ في خريفٍ حَزينْ / والمواعيدُ خضراءُ .... خضراءْ

4- مطرٌ ناعمٌ في خريفٍ بَعــيدْ / والعصافيرُ زرقاءُ ..... زرقاءْ [1]

بالنظر إلى التكرار الهندسي لهذه العبارة نستطيع تقسيم القصيدة إلى أربع دوائر/أفكار، في كل منها تكرار وظيفي يعمل على إبراز الكلمة المتممة للتركيب (بعيد، غريب، حزين) أكثر ما يكون من خلال تغير اللون المترتب عليها، أو المتعلق بها في كل مرة تتغير فيها. والشكل{6.2} يوضح ذلك .

---

(1) " العصافير تموت في الجليل " ، الديوان ص 122



شكل {6.2}

وبعد، فإن هذه الأمثلة على التكرار الهندسي للعبارة ليست الوحيدة في شعر درويش، فمثله كثير في شعره حيث التُمِس وُجد، وتظهر فاعلية هذا النمط من التكرار أكثر ما يكون في القصائد الطوال، لاسيما ذات النفس الملحمي؛ إذ يمكّننا من تقسيمها وحصر أفكارها على نحو دقيق رغم امتدادها وكبر حجمها. ولنأخذ (الجدارية) مثالا على ما نقول.

تُعدُّ الجدارية واحدة من أكبر قصائد درويش وأكثرها قيمة، فقد بثّ في ثناياها رؤيته للموت ولِنَقْلُ رؤيته لنفسه ميتا بعد أن أُجريت له عملية جراحية في القلب سنة 1988م في فرنسا. والجدارية قصيدة طويلة تمتاز عن غيرها بنفس ملحمي واضح؛ إذ تأتلف من ثلاث وستين مقطعا متراوحة بين الطول والقصر، قلّب فيها درويش نظرته للحياة ورؤيته للوجود بعد عمر حافل بالتجارب. وسنعمل هنا على تحديد الأفكار، أو الأجزاء الرئيسة لهذه القصيدة معتمدين على تتبع التكرار الهندسي فيها، والخط البياني التالي يمثل سيرورة التكرار من بدايتها وحتى النهاية .

نقطة البداية

1
هذا هو اسمك /
2
3
4
سأصير يوما ما اريد
5
سأصير يوما ما اريد
6
سأصير يوما ما اريد
7
سأصير يوما ما اريد
8
هذا هو اسمك /
9
10
11
12
13
14
قال الصدى
15
قال الصدى
16
خضراء أرض قصديتي
خضراء
17
وأنا الغريب
18
وأنا الغريب
19
20
21
22

23
24
25
رأيت
26
رأيت
27
رأيت
28
رأيت
29
رأيت
30
رأيت
31
رأيت
32
خضراء ارض قصيدتي
خضراء
33
34
35
أنا من يحدث نفسه
36
أنا من يحدث نفسه
37
أنا من يحدث نفسه
38
39
خضراء أرض قصيدتي
خضراء
40
41
42

43
44
أريد أن أحيا
45
أريد أن أحيا
46
أريد أن احيا
47
48
49
50
تقول ممرضتي
51
تقول ممرضتي
52
53
سأحلم لا لأصلح
54
55
سأحلم لا لأصلح
56
57
58
59
باطل باطل الأباطيل باطل
كل شيء على البسيطة زائل
60
باطل باطل الأباطيل باطل
كل شيء على البسيطة زائل
61
باطل باطل الأباطيل باطل
كل شيء على البسيطة زائل
62
63

{ الخط البياني لسيرورة التكرار في الجدارية }

يظهر الخط البياني لهذه القصيدة تكرارا واضحا لغير عبارة، ولو حاولنا تتبع التكرارات الأكثر وضوحا سنتمكن من تقسيم القصيدة إلى أجزائها الرئيسة التي بدت وفق هندسية التكرار مقسمة على ستة أجزاء/ دوائر كبرى، وكما يلي :

1- الدائرة الأولى :

وتبدأ بالمقطع الأول من القصيدة المصدّر بعبارة (هذا هو اسمك)، وتنتهي بتكرار نفس العبارة في بداية المقطع الثامن. وعليه،سيكون حدها من بداية القصيدة وحتى نهاية المقطع السابع(1-7).

2- الدائرة الثانية :

وتبدأ من بداية المقطع الثامن المصدر بعبارة (هذا هو اسمك)، وتنتهي بظهور عبارة (خضراء أرض قصيدتي خضراء) في بداية المقطع السادس عشر حيث تمثل هذه العبارة بداية لتكرار جديد. وعليه، سيكون حدها من بداية المقطع الثامن، وحتى نهاية المقطع الخامس عشر (8-15).

3- الدائرة الثالثة :

وتبدأ من بداية المقطع السادس عشر المصدر بعبارة (خضراء أرض قصيدتي خضراء) وتنتهي بتكرار نفس العبارة في بداية المقطع الثاني والثلاثين. وعليه، سيكون حدها من بداية المقطع السادس عشر، وحتى نهاية المقطع الحادي والثلاثين (31-16).

4- الدائرة الرابعة :

وتبدأ من بداية المقطع الثاني والثلاثين المصدر بعبارة (خضراء أرض قصيدتي خضراء) وتنتهي بتكرار نفس العبارة في بداية المقطع التاسع والثلاثين. وعليه، سيكون حدها من بداية المقطع الثاني والثلاثين وحتى نهاية المقطع الثامن والثلاثين (32-38).

5- الدائرة الخامسة :

وتبدأ من بداية المقطع التاسع والثلاثين المصدر بعبارة (خضراء أرض قصيدتي خضراء) وتنتهي بظهور عبارة (باطلٌ باطلُ الأباطيلِ باطلُ) حيث مثلت بداية لتكرار جديد. وعليه، سيكون حدها من بداية المقطع التاسع والثلاثين، وحتى نهاية المقطع الثامن والخمسين(39-58).

6- الدائرة السادسة :

وتبدأ من بداية المقطع التاسع والخمسين المصدر بعبارة (باطلٌ باطلُ الأباطيلِ باطلُ) وتنتهي بنهاية القصيدة. وعليه، سيكون حدها من بداية المقطع التاسع والخمسين، وحتى نهاية المقطع الثالث والستين (59-63) .

إن صح تقسيم القصيدة على هذا النحو؛ فإن تكرار ثلاث عبارات فقط وهي : (هذا هو اسمك)، و(خضراء ارض قصيدتي خضراء)، و (باطلٌ باطلُ الأباطيلِ باطلُ) قد هيَّأ لنا تقسيمها إلى أجزائها الكبرى رغم امتدادها واتساع القول فيها.

واللافت أن كل دائرة من هذه الدوائر الست تشتمل على تكرارها الخاص المتعلق بفكرتها الكلية؛ ففي الدائرة الأولى يبدأ تكرار عبارة (سأصير يوما ما أريد) من

بداية المقطع الرابع ويستمر حتى نهايتها. هكذا تبدو الدائرة الأولى مقسومة إلى قسمين: الأول يبدأ بعبارة (هذا هو اسمك)، ويستغرق المقاطع(3,2,1)، والثاني يبدأ بعبارة (سأصير يوما ما أريد)، ويستغرق المقاطع (7,6,5,4). انظر شكل {7.2}

أما الدائرة الثانية فتشتمل على تكرار بسيط لعبارة (قال الصدى)، والتي تظهر في بداية المقطعين الرابع عشر والخامس عشر. وهي بذلك مقسومة إلى قسمين: الأول كبير؛ إذ يستغرق معظم مقاطعها (13,12,11,10,9,8)،والثاني صغير؛ إذ يستغرق المقطعين (15,14) . انظر شكل {8.2}.

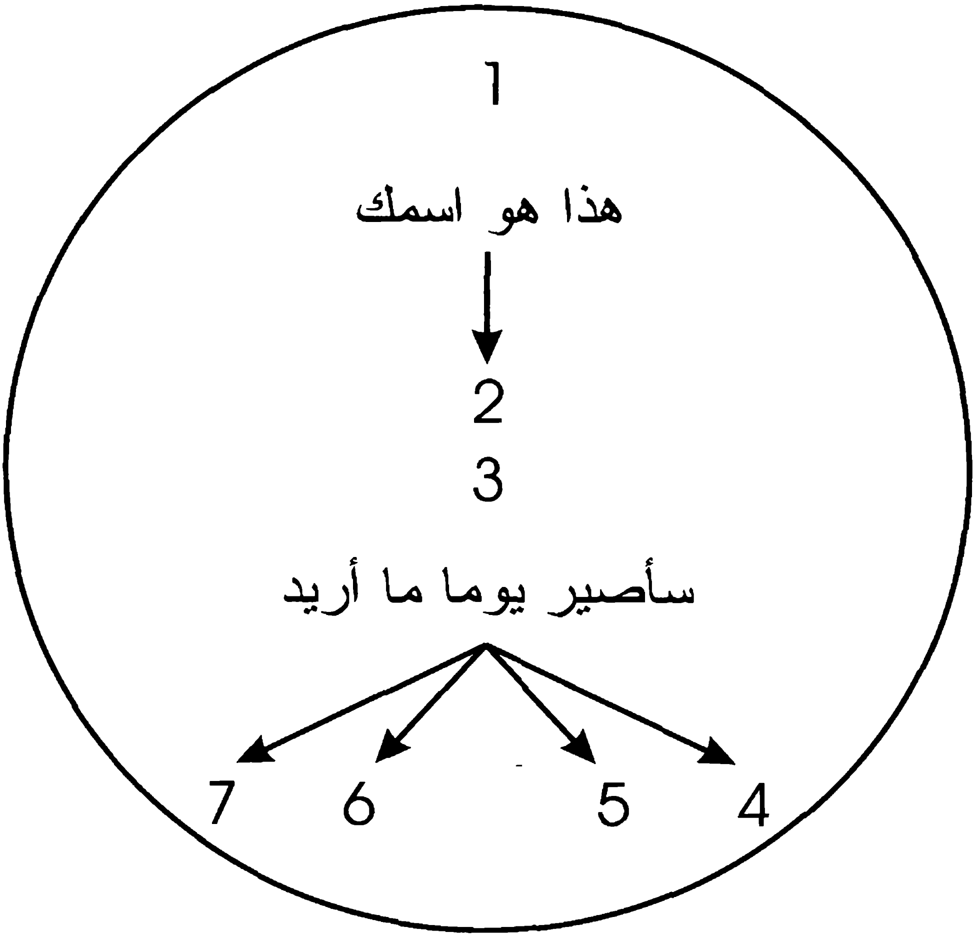
وإذا نظرنا إلى الدائرة الثالثة سنجدها مشتملة على تكرارين: واحد فرعي والآخر رئيس، أما الفرعي فتمثل بتكرار عبارة (وأنا الغريب) في بداية المقطعين السابع عشر والثامن عشر. وإنما اعتُبر كذلك؛ لأن استمراريته لم تدُم، فكأنه جاء للمساعدة في تشكيل ورسم معالم الفكرة الأولى التي شكلت وحدها القسم الأول من الدائرة. وهو المبدوء بعبارة (خضراء أرض قصيدتي) ، والذي استغرق المقاطع (24,23,22,21,20,19,18,17,16). في حين مثّل التكرار الرئيس للفعل (رأيت) الفكرة الثانية التي مثلت وحدها القسم الثاني من الدائرة، واستغرقت المقاطع (31,30,29,28,27,26,25). انظر شكل {9.2}.

ولم تكن الدائرة الرابعة لتخلو من التكرار أيضا؛ فقد اشتملت أيضا على تكرار للعبارة، فظهرت مقسومة إلى قسمين: الأول يبدأ بالعبارة المكررة في القصيدة (خضراء أرض قصيدتي خضراء)، ويستغرق المقاطع(34,33,32)، والثاني يبدأ بالعبارة المكررة (أنا مَن يُحدِّث نفسه) داخل الدائرة، ويستغرق المقاطع (38,37,36,35). انظر الشكل {10.2} .

أما الدائرة الخامسة فهي تمثل أكبر دوائر القصيدة، وتحتوي على ثلاثة تكرارات هي: تكرار عبارة(أريد أن أحيا)، وعبارة (تقول ممرضتي)، وعبارة (سأحلم لا لأصلح....). لذا أمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام: الأول يبدأ بعبارة (خضراء أرض قصيدتي خضراء) المكررة في القصيدة، وينتهي بظهور تكرار عبارة (أريد أن أحيا)، ويستغرق المقاطع(43,42,41,40,39). والثاني يبدأ بتكرار العبارة السابقة، وينتهي بظهور التكرار الثاني في الدائرة- تكرار عبارة (تقول ممرضتي)- ويستغرق المقاطع (49,48,47,46,45,44). في حين يبدأ القسم الثالث بالعبارة السابقة وينتهي بنهاية الدائرة، وهو مشتمل على تكرارين فرعيين: الأول متمثل بتكرار عبارة (تقول ممرضتي) في بداية مقطعين متتاليين، ثم يتوقف ليبدأ تكرار عبارة (سأحلم لا لأصلح ...) في بداية مقطعين غير متتاليين، ثم يتوقف أيضا. وعموما، فالقسم الثالث يستغرق المقاطع (50،51،52،53،54،55،56،57،58) . انظر الشكل {11.2} .

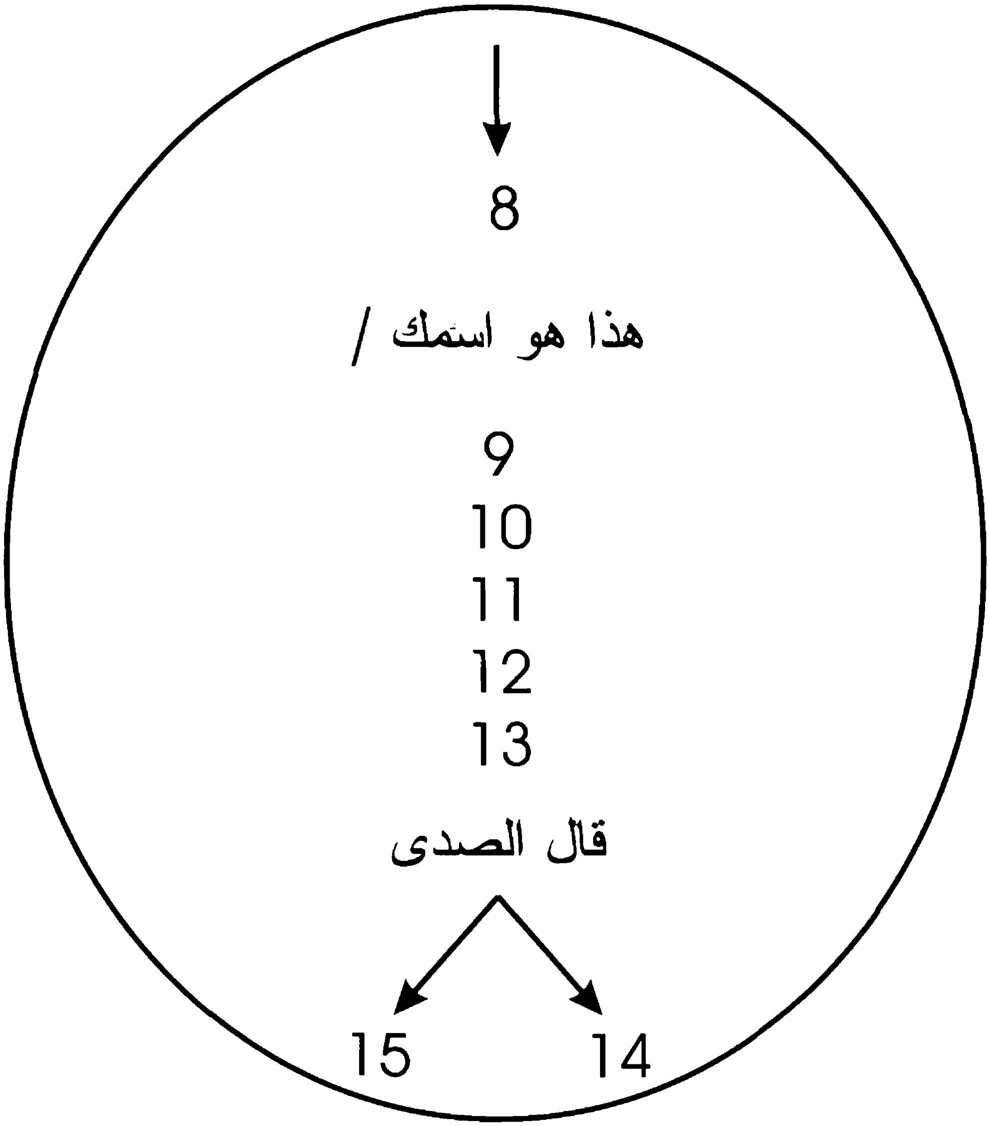
أما الدائرة السادسة فقد مثلت نهاية القصيدة وخاتمتها، وهي أيضا مشتملة على تكرار يقسمها إلى قسمين: الأول يبدأ بتكرار عبارة (باطلٌ باطلُ الأباطيلِ باطلُ)؛ إذ تتكرر في ثلاثة مقاطع متتالية (61,60,59)، والثاني يبدأ بانتهاء تكرار العبارة السابقة، ويستغرق آخر مقطعين في القصيدة (63,62). انظر الشكل {12.2} .

هكذا تبدو الجدارية بعد تتبع مواطن التكرار فيها، قصيدة مقسومة إلى ستة أجزاء/دوائر، في كل جزء منها فكرتان مستقلتان. ومهما يكن من أمر، فإن هذه القسمة تبدو منطقية؛ لأنها متحققة كناتج لهندسية التكرار الذي يفرض نفسه بقوة في مختلف أجزاء القصيدة كما تبيّن .



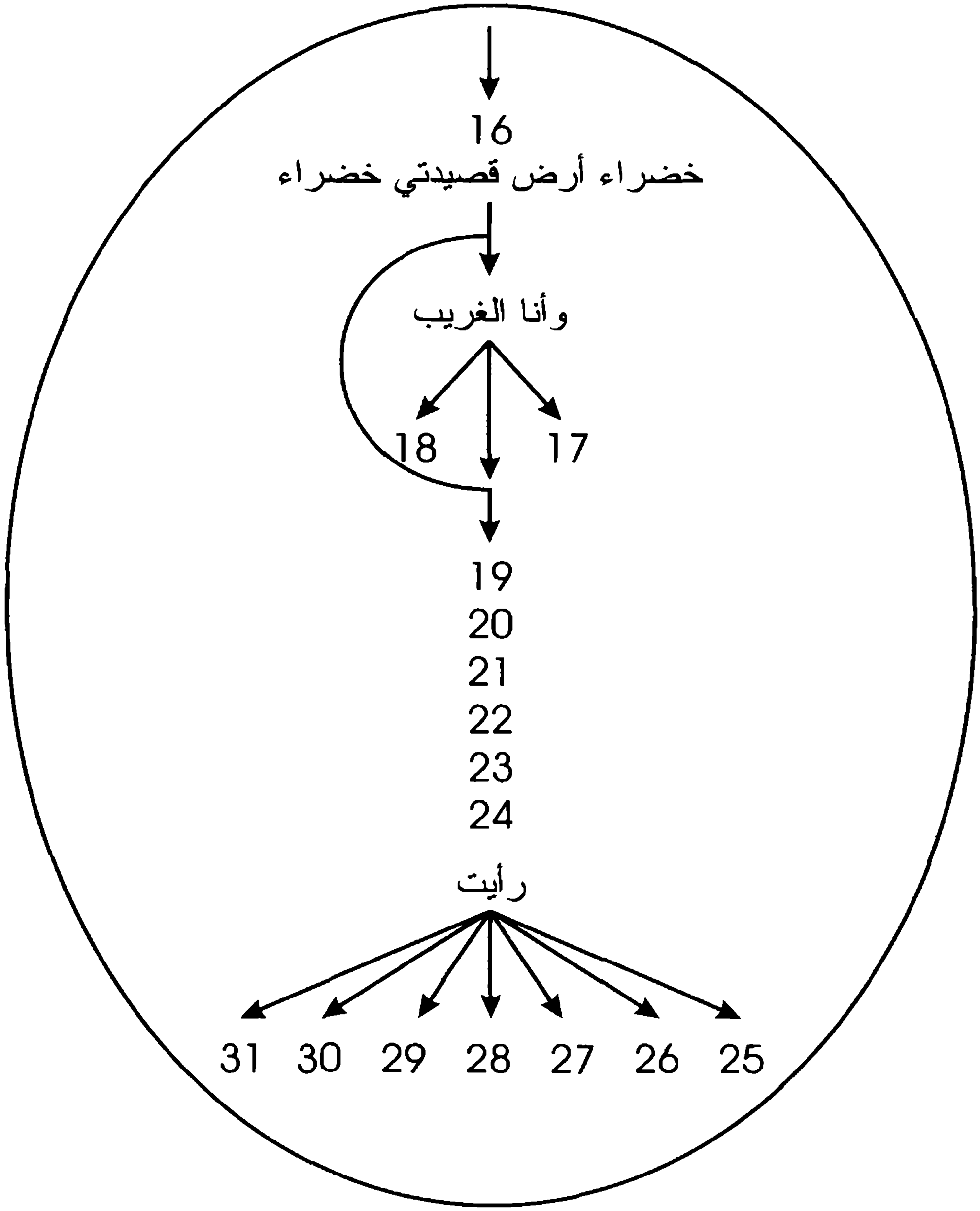
شكل { 7.2}

التكرار في الدائرة الأولى



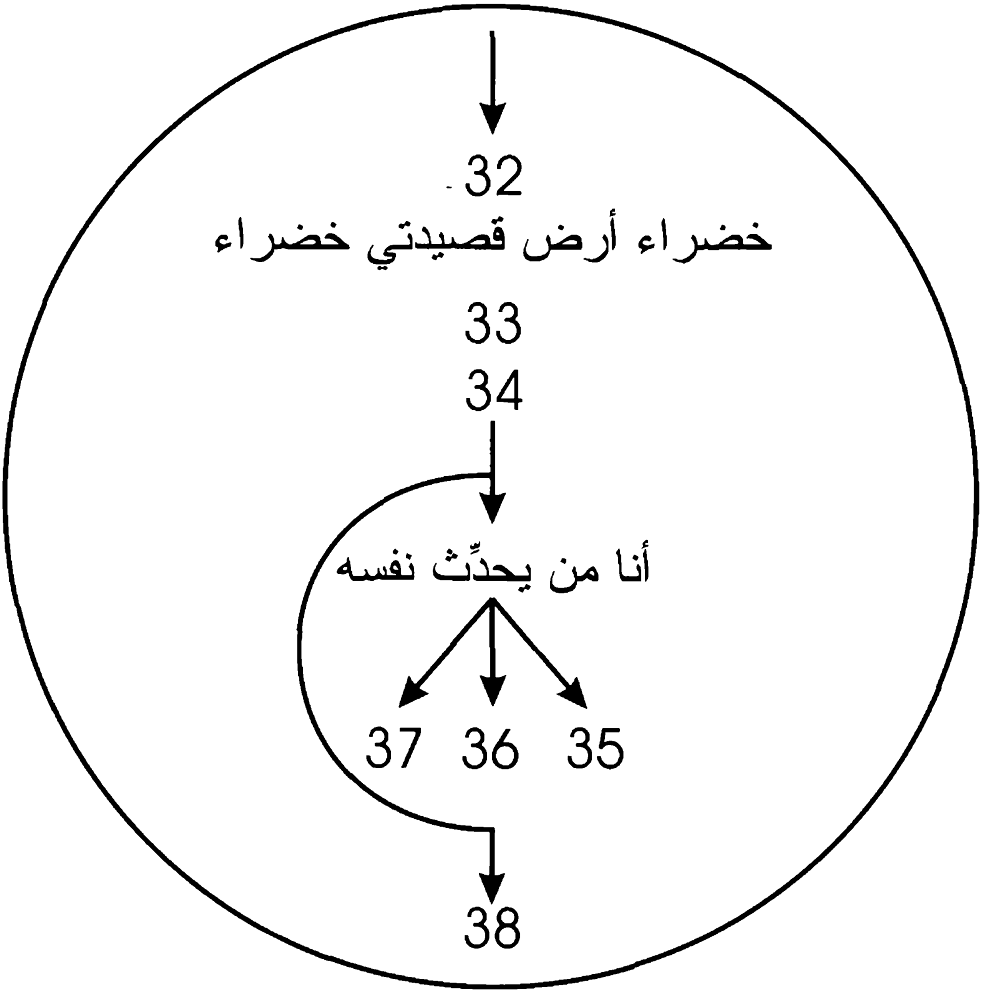
شكل {8.2}

التكرار في الدائرة الثانية



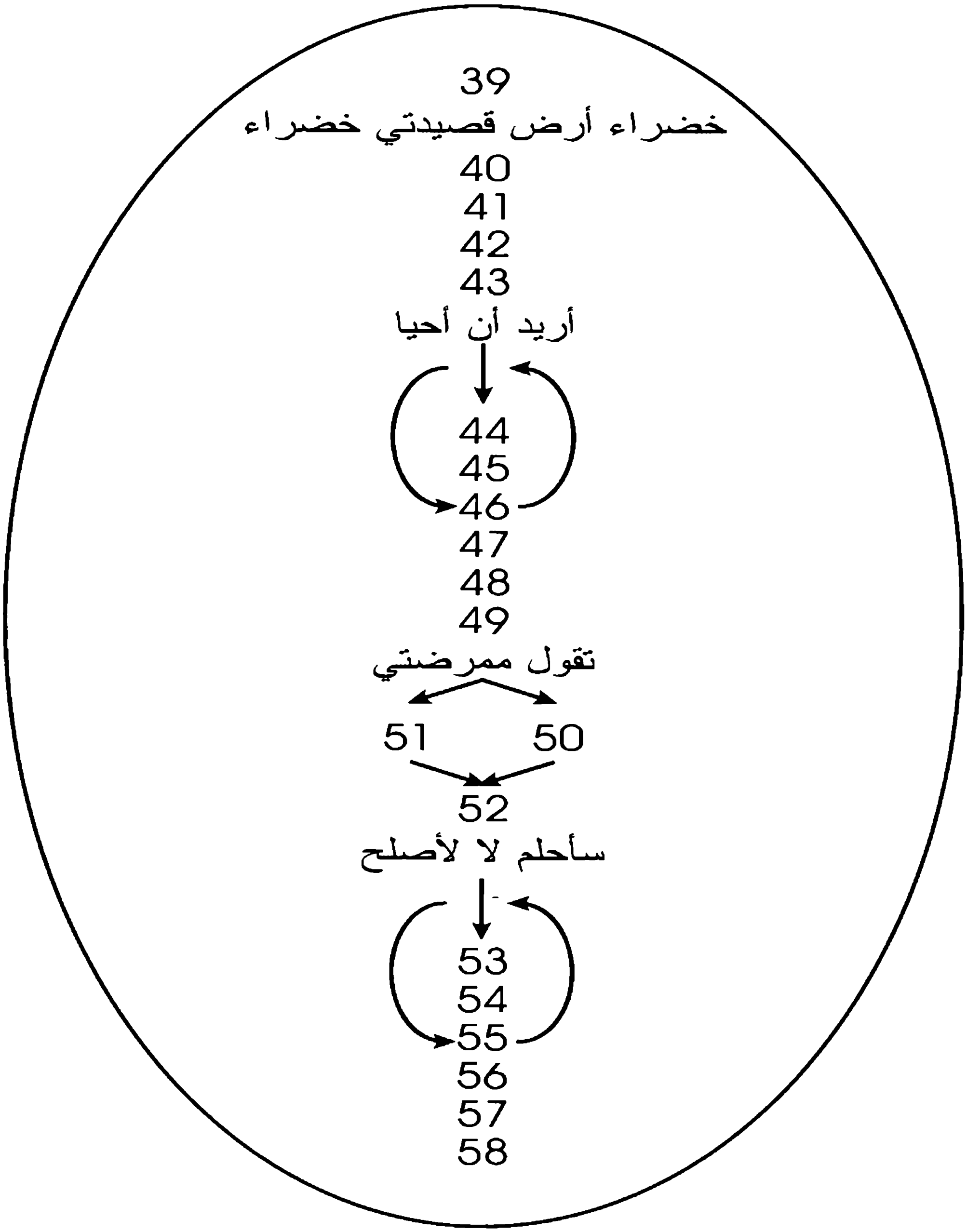
شكل {9.2}

التكرار في الدائرة الثالثة



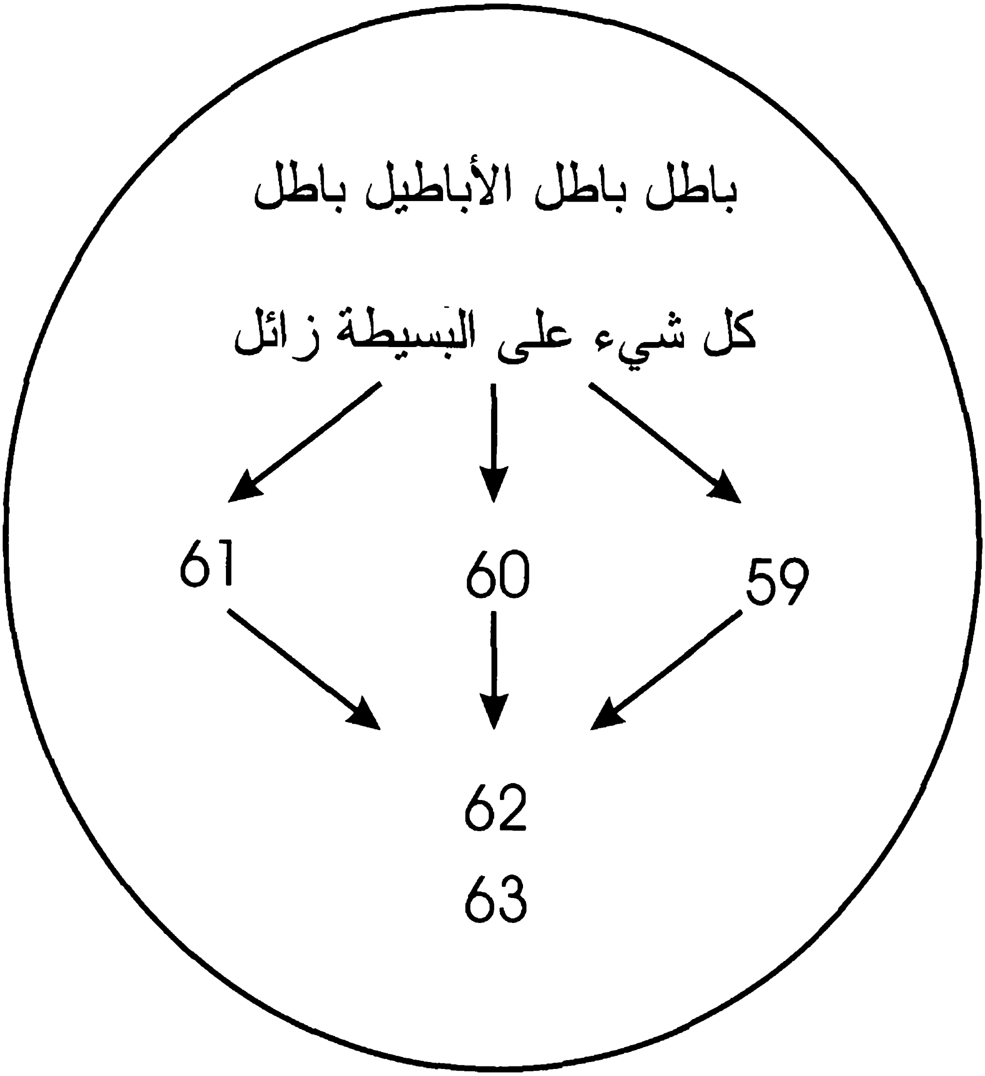
شكل {10.2}

التكرار في الدائرة الرابعة



شكل {11.2}

التكرار في الدائرة الخامسة



شكل {12.2}

التكرار في الدائرة السادسة

ثانيا: التكرار الشعوري

ما يميز هذا النمط في شعر درويش أن العبارة تتكرر فيه داخل المقطع الواحد، أو عبر مقاطع القصيدة على نحو غير مرتب ولا مطرد، وهو بذلك مختلف كليا عن التكرار الهندسي؛ فالعبارات المتكررة هنا لا تخضع لتراتبية معينة كأن تأتي في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة أو في نهايته ، بل تأتي في سياق القصيدة وفق ما تقتضيه الحاجة أو الدفقة الشعورية، وهي أكثر ما تسهم في زيادة التكثيف على المستويين النفسي بالنسبة للشاعر والمعنوي بالنسبة للقارئ من جهة، وللقصيدة من جهة أخرى .

ولعل أهم ما يفيده هذا النمط من التكرار هو توجيه القارئ وتنبيهه على الفكرة التي تسيطر على الشاعر في القصيدة، أو في أي مقطع من مقاطعها. وبذلك، قد نستطيع تسليط الضوء على بعض الجوانب اللاشعورية في نفس الشاعر، والتي تلح عليه حتى كأنه لا يود مجاوزة العبارة المكررة إلى غيرها .

ففي قصيدته (عازف الجيتار المتجول) يكرر درويش في آخر مقطع منها عبارة "عازف الجيتار يأتي " على نحو مطّرد، وكما يلي :

" عازفُ الجِيتارِ يأتي
في الليالي القادمةْ
عندما يَنصَرفُ الناسُ إلى جَمعِ تواقيعِ الجنودْ
عازفُ الجيتارِ يأتي
من مكانٍ لا نراهْ
عندما يَحتفلُ الناسُ بميلادِ الشُّهودْ
عازفُ الجيتارِ يأتي

عارياً، أو بثيابٍ داخليَّةْ
عازفُ الجيتارِ يأتي
وأنا كِدْتُ أراهُ وَأَشمُّ الدمَ في أوتارِه
وأنا كدتُ أراه "[1]

في هذا المقطع تتكرر عبارة "عازف الجيتار يأتي"، وفي كل مرة يقوم درويش بإضافة شيء إلى قدومه؛ فهو يأتي(في الليالي القادمة ،ومن مكان لا نراه، وعارياً، أو بثيات داخلية...). وما أفاده التكرار هنا هو التأكيد على قدوم عازف الجيتار بأيّ حال يكونها، فالمهم أنه سوف يأتي، لذا وجدنا درويش يخفي هذه العبارة في نهاية المقطع ، ويكرر بدلاً منها عبارة "وأنا كدت أراه" مرتين؛ للتأكيد على صدق رؤيته، وأن عازف الجيتار آت لا محالة .

ومثل هذا النمط في شعره كثير. ففي قصيدة (نشيد) يكرر في المقطع الأول منها عبارة "لأجمل ضفة أمشي"، وسنكتفي هنا بإيراد مواطن التكرار فقط؛ لطول المقطع.

"لِأجملِ ضِفَّةٍ أَمشِي
فَلا تَحزنْ على قَدَمي
من الأشواكْ
.....
لِأجملِ ضفةٍ أَمشِي
فلا تَحزنْ على قلبِي
من القُرصانْ

---

[1] " أحبك أو لا أحبك " ، الديوان ، ص 194

.....
لِأجملِ ضفةٍ أمشي
فإمّا يهْتَرىءْ نَعْلي
أضعْ رِمْشي
...... " (1)

فما يتبين من تكرار هذه العبارة أن الشاعر مُصرّ على المشي قدماً متحدياً بذلك كل ما يعترض طريقه، مؤكدا دعوته لنفسه ولأصدقائه بالمشي، ولذلك اختتم المقطع بقوله :

"تعالوا يا رفاقَ القيدِ والأحزان
كي نَمشي
لِأجملِ ضفةٍ نَمشي"

إن هذا التكرار داخل المقطع الواحد ،إنما يكثف المعنى إلى أقصى درجة ممكنة كي يفضي بدوره إلى نتيجة منطقية من وجوده، أو دهشة ما في نفس القارئ. وبالطبع، فإن حضور الدهشة لا يكون على نحوٍ مطّرد، إلاّ أن حضورها كأثر لهذا النمط من التكرار من الأمور التي تزيد القصيدة جمالية، وتشد القارئ لموالاة القراءة؛ إذ تبدو العبارة التي تحقق الدهشة أشبه ما تكون بنقطة ارتكاز خفية تزداد وضوحاً بازدياد التكرار في المقطع. ولننظر تكرار عبارة "من يشتري " في المقطع التالي :

" عيناكِ يا مَعبودَتي مَنفى
نَفيتُ أَحلامي وأَعيادِي
حينَ التَقَينا فيهِما !

(1) " عاشق من فلسطين "، الديوان ، ص 71

مَنْ يَشتَري تاريخَ أجْدادي
مَنْ يشتري نارَ الجُروحِ التي
تَصْهرُ أصْفادِي؟
مَنْ يَشتري الحُبَّ الذي بَينَنا؟
مْنَ يَشتري مَوعدَنا الآتي؟
مَن يشتري صوتي ومِرْآتي ؟
منْ يَشتري تاريخَ أجْدادِي
بِيومِ حُرِّيَّةْ "[1] .

إن تكرار عبارة "من يشتري" في هذا المقطع، وهو من قصيدته(حبيبتي تنهض من نومها) يضع القارئ في تصور أن الشاعر ينوي بيع كل شيء (تاريخ أجداده، وتاريخه النضالي، وحبه، وصوته ،.....)، وقبل وصول القارئ إلى نهاية المقطع يتشكل في تصوره أن الشاعر يبيع كل هذا ليشتري شيئاً عظيماً يتناسب مع عظم الشيء المباع ، فتأتي الدهشة المتمثلة في أنه يبيع كل هذا لا من أجل الحرية، بل من أجل يومٍ واحدٍ منها. لقد عمل التكرار في هذا المقطع على تصعيد وتيرة الأحداث حد الذروة ما هيأ إمكانية كبيرة لتحقيق الدهشة الشعرية فيه.

ومما يسترعي الانتباه في تكرار العبارة أن الحكم على تكرارها تكرارا وظيفيا منعزلا عن غيره من أنماط التكرار يخالطه شيء من الصعوبة؛ إذ غالبا ما يأتي هذا النمط متحدا مع غيره من أنماط التكرار الأخرى، فيؤدي دوره في النص متآزرا مع التكرار الهندسي أو التكرار الشعوري، والشواهد في شعر درويش تؤكد

---

[1] " حبيبتي تنهض من نومها ، الديوان ، ص 153

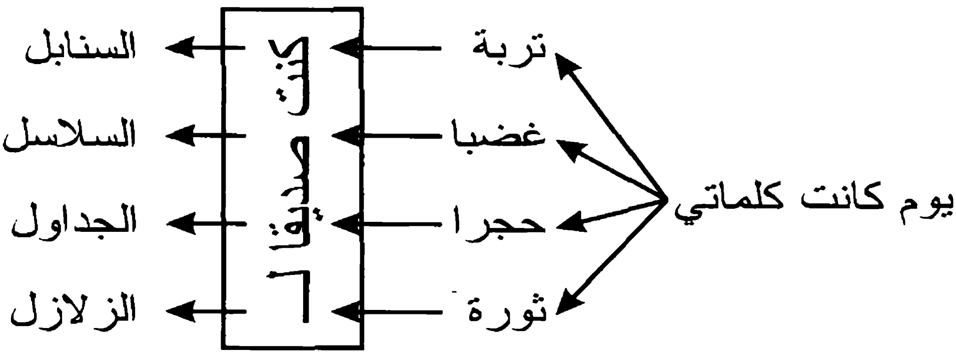
هذا. ففي قصيدته (مزامير) يقيم المقطع الثالث منها على تكرار عبارة " يوم كانت كلماتي " ، وكما يلي :

" يومَ كانتْ كَلِماتِي
تُربةً...
كُنتُ صَديقا للسَّنابلْ
يومَ كانتْ كلماتي
غَضَبا....
كنتُ صديقا للسَّلاسلْ
يومَ كانتْ كلماتي
حَجَراً....
كنتُ صديقا للجداولْ
يومَ كانتْ كلماتي
ثَوْرةً...
كنتُ صديقاً للزَّلازِلْ
يومَ كانتْ كلماتي
حَنْظَلاً....
كنتُ صديقَ المُتَفائِلْ........"[1]

في هذا المقطع تتكرر عبارة " يوم كانت كلماتي " ، وينتج عن تكرارها تكرار لعبارة أخرى هي " كنت صديقا لـــ........" . وواضح هنا أن اللفظ المتغير في العبارة الأولى هو ما يؤدي إلى تغير اللفظ في العبارة الثانية الناتجة عنها. انظر الشكل {13.2} .

---

(1) " أحبك أو لا أحبك " ، الديوان ، ص 182



شكل {13.2}

ما يتضح من خلال الشكل أن اللفظ الثاني يتغير بما يناسب اللفظ الأول؛ فالسنابل تناسب التربة، والسلاسل تناسب الغضب، وهكذا ... ولذلك، فإن التكرار في هذا المقطع فضلا عن كونه شعوريا يعمق صورة الشاعر في الماضي وكيف كان، فهو أيضا وظيفي؛ إذ أضاء لنا هذه الثنائية التي يتغير طرفها الثاني تبعا لتغير الأول، وبما يناسب الفكرة الكلية التي أرادها الشاعر.

ومن أمثلة ذلك أيضا قصيدته(حبيبتي تنهض من نومها)[1] ؛ إذ يكرر درويش في منتصفها عبارة " كل نساء اللغة ...../حبيبتي " في بداية مقاطع متتالية، ومع ذلك فهناك مقاطع أخرى من نفس القصيدة تخلو كليا من هذه العبارة .

---

(1) "حبيبتي تنهض من نومها" ، الديوان ، ص 149

1- كلُّ نِساءِ اللُغةِ الصَافيةْ /حبيبتي
2- كلُّ نِساءِ اللُغةِ الدَاميةْ / حبيبتي
3- كلُّ نِساءِ اللُغةِ النَائمةْ / حبيبتي
4- كلُّ نِساءِ اللُغةِ الضَائعةْ / حبيبتي

وكأنه بتكراره هذا يريد القول: إن حبيبته كل نساء اللغة. ولهذا استأنف القول مباشرة بعدما انتهى من تكرار هذه العبارة وبدأ مقطعا جديدا خاليا من التكرار بقوله : "حبيبتي كل الزنابق والمفردات". ولا يقف الأمر عند هذا التكرار الشعوري فثمة تكرار وظيفي أيضا يبدو واضحا في هذه البنية التكرارية؛ فالكلمة المضافة إلى عبارة (كل نساء اللغة)، وهي (صافية ، دامية، نائمة ، ضائعة). هي التي تشكل موضوع الحديث في المقطع الذي ابتدأ بها. ونمثل على ما نقول بأحد هذه المقاطع:

" كلُّ نساءِ اللغةِ النائمةْ
حبيبتي
تَحْلُمُ أنَّ النَهارْ
على رَصيفِ الليْلةِ الآتيةْ
يشربُ ظلَّ الليلِ والإنكسارْ
مِن شَرفِ الجُنديِّ والزَانيةْ
تَحلمُ أنَّ الماردَ المُستَعارْ
مِن نَومِها أُكذُوبةٌ فَانيةْ
وأنَّ زِنزانَتَنا لا جِدارْ
لها، وأنَّ الحلمَ طِينٌ ونَارْ "

فلأنه افتتح هذا المقطع بلفظة(نائمة) ، ترددت فيه عبارات وألفاظ كلها على علاقة بالنوم وهي : " تحلم أن النهار "، " ظل الليل "، " تحلم أن المارد "، "من نومها "، " أن الحلم " .

ونشير أخيراً إلى أن هذا النمط من التكرار، ومن خلال ما يحدثه من تكثيف داخل المقطع الشعري، يسعف الشاعر ويجنبه كثيراً من العبارات التي ما كانت لتختفي لولا وجود التكرار الذي أغنى عنها، وسدّ مسدّها، وعمل كرافد إيقاعي على المستوى الداخلي للقصيدة، وكرافد معنوي يظهر بذاته، أو يسهم في إضاءة فكرة ما.

تكـــرار المقـــطع

يُعتبر المقطع أكبر أجزاء القصيدة الحديثة؛ ولهذا فهو أكبر الأجزاء المتكررة حجما. وعليه تعين أن نضع في تصورنا – ونحن بصدد دراسة التكرار فيه – أن يحوي في داخله نماذج لتكرار الحروف، أو الكلمات، أو العبارات في بعض الأحيان. بيد أن ما يعنينا هنا هو تكرار المقطع نفسه بوصفه بنية مكتملة يفترض أن تشتمل على معنىً فرعي مكتمل أيضاً .

يظهر تكرار المقطع في شعر درويش وفق نمطين من التكرار لايجاوزهما مطلقاً، وهما: التكرار الهندسي والتكرار الوظيفي. أما التكرار الشعوري فنجده مختلطا بأي منهما متآزرا معه. وليس من السهولة بمكان القطع بوجوده منفردا؛ ذلك أن التعبير عن فكرة تلحّ على الشاعر في مقطع واحد يتكرر في القصيدة أكثر من مرة، من الأمور التي تؤخذ على الشاعر ولا تُذكر له، لاسيما أن القصيدة قد تتشكل أحيانا من عدد قليل من المقاطع، الأمر الذي يحيلها كتلة متراصة من التكرارات التي لا تزيد في بنائها شيئا يذكر. وشيء كهذا، ما كان ليخفى على شاعر بحجم محمود درويش وبقدرته اللغوية الفائقة، فمن يتابع أعماله يراها قد خلت كليا من أي تكرار شعوري مجرد للمقطع.

أولا : التكرار الهندسي

وفيه يتكرر المقطع في القصيدة بنصه ودون أدنى تغيير عليه، فيسهم في تحديد شكل القصيدة الخارجي،وفي رسم معالم هندسيتها تماما كما مرّ في تكرار العبارة، كما يمثل أيضا لازمة موسيقية على المستوى الإيقاعي، ومعنوية على مستوى

القصيدة. فبه يزداد المقطع المتكرر ظهوراً حتى لتبدو القصيدة بأكملها موضوعة لإظهاره، لاسيما إن كانت صغيرة الحجم. وليس هذا تناقضا مع ما سبق ذكره، فالتكرار الشعوري وحده هو ما يظهر القصيدة ركيكة متصلبة أما إذا كان هندسيا أو هندسيا شعوريا؛ فإنه – ولا شك – يؤدي دورا بارزا في القصيدة، ويبدو هذا أظهر ما يكون في مثل هذه القصائد، فدرويش في قصيدته (موال) يكرر المقطع التالي :

" يُمَّا موَيْلِ الهَوَى
يُمَّا ... موَيْليَا
ضربْ الخَنَاجرْ ... ولَا
حُكمْ النَّذلْ فِيَّا "(1)

هذه القصيدة مكونة من أربعة مقاطع فقط ، وقد تعمد أن يفصل بينها بتكراره لهذا المقطع الذي يبدو أن له علاقة وثيقة بعنوانها (موال)، خصوصاً أنه من الغناء الشعبي. ولعل أهم ما يوصلنا إليه هذا التكرار هو تقسيم القصيدة إلى أجزائها الرئيسة من جهة، ثم التأكيد في أعقاب كل مقطع من مقاطعها على انه يفضل الموت على حكم اليهود له من جهة أخرى.

" ضرب الخناجر ..... ولا حكم النذل فيا".

ومن أمثلة هذا النمط من التكرار ما نجده في الحركة السابعة من قصيدته(مزامير)؛ إذ يكرر فيها مقطعا بين البداية والنهاية، وهو قوله:

"ظلُّ النَّخيلِ ، وآخرُ الشُّهداء والمِذياعُ يُرسلُ صورةً

---

(1) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 89

صَوتِيَّةً عن حَالةِ الأَحْبابِ يَوميًّا- أُحِبُّكِ في
الخريفِ وفي الشِّتاءْ "[1].

إن مثل هذا التكرار من شأنه أن يجعل الحركة بكليتها أشبه ما تكون بدائرة كبيرة نقطة البداية والنهاية فيها واحدة. ونحن لا نذهب بعيدا إن اعتبرنا هذا التكرار في القصيدة المعاصرة صورة أخرى لما يسميه البلاغيون القدماء "رد العجز على الصدر"[2] في القصيدة التقليدية؛ فكلاهما يؤدي الوظيفة نفسها تقريبا. "والمتأمل في هذه البنية التكرارية يلحظ أنها تعتمد على تحويل الشكل التعبيري إلى بنية مغلقة، بدايتها تلتحم بنهايتها، وتكاد التسمية ذاتها تشي بذلك"[3].

وقد يلجأ الشاعر إلى مثل هذا النمط من التكرار في بعض قصائده الطوال خشية ضياع الفكرة في الاستطراد، ورغبة منه في إبقاء القارئ تحت تأثير الجو الذي تخلقه الفكرة عند أول ظهور لها. ففي قصيدته (بيروت) يكرر درويش قوله :

" قَمَرٌ على بعَلْبكْ
وَدَمٌ على بَيروتْ
يا حُلوٌ مَنْ صَبَّكْ
فَرَساً مِن الياقُوتْ !

[1] " أحبك أو لا أحبك " ، الديوان ، ص 185-186

[2] هو أن يجعل أحد اللفظين المكررين في آخر البيت ، والآخر في صدر المصراع الأول،أو حشوه أو عجزه أو صدر المصراع الثاني. واللفظان إما متجانسان أو ملحقان بالمتجانسين أو متشابهان.
انظر :" أنوار الربيع" ، جـــ 3 ، ص 94.

[3] د. إسماعيل العالم :" التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير" ،جرش للبحوث والدراسات، مج3،عـــ1 ، 1998 ، ص 84 .

قُلْ لي وَمَن كَبَّكْ
نَهرينِ في تَابوتْ
يا ليتَ لي قلبَكْ
لأموتَ حيثُ أموتْ "[1].

فهذا المقطع يتكرر مرتين في هذه القصيدة كما هو دون أدنى تغيير عليه، ولكن بشكل متباعد نسبياً، فقد ورد في المرة الأولى في صفحة (334) بينما ورد في المرة الثانية في صفحة (440) من الديوان، أي بعد ست صفحات تقريباً، وهذا ما يؤكد أنه كرره في المرة الثانية خشية تشتت القارئ بعد هذا الاسترسال في التعبير، وليعيده إلى الفكرة الأساس التي انطلقت من المقطع نفسه عندما ذكر لأول مرة .

إن تكرارا كهذا الذي نجده في المثال السابق يمكن أن نسميه **تكرارا متواترا** ◊؛ ذلك أن التواتر هو تتابع الأشياء وبينها فترات أو فجوات[2]. ولعل هذا التكرار هو ما يميز تكرار المقطع عن غيره، فقلما نجده بين أشكال التكرار الأخرى .

---

(1) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 434

◊ مصطلح وضعته للدلالة على أحد أنماط التكرار

(2) "لسان العرب" ، مادة (وتر)

ثانيا : التكرار الوظيفي

وفيه يتكرر المقطع داخل القصيدة مع إجراء بعض التعديل عليه، إما بحذف أو تغيير أو زيادة. وهذا النمط من التكرار أكثر وجوداً في شعر درويش من سابقه، ولعل أهم ما يميزه هو أنه يحتاج إلى وعي كلي من الشاعر لطبيعة التغيير الذي طرأ على المقطع عند تكراره، وعلاقة هذا التغيير بالمعاني التي تعقب المقطع المتكرر. ويعد هذا النمط من أساليب التكرار الناجحة التي تثبت قدرة الشاعر وبراعته. "ويلاحظ أن هذا التكرار المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المتكرر"[1].

ولعل أهم ما يؤديه هذا التغير والتنوع هو إضاءة المفردات / العبارات الجديدة داخل المقطع، وتسليط الانتباه عليها مما يضفي صبغة جمالية مستحبة في القصيدة؛ فـ "الحقيقة أن التكرار والتنوع وصل إلى ما يشبه الإيقاع في الموسيقى، فتغير طفيف في شكل العنصر يؤدي إلى نغم جديد على نفس النمط"[2]، ويضاف إلى جملة ذلك ما يحدثه التغير من دهشة شعورية لدى القارئ الذي اعتقد أنه يقرأ شيئاً مكرراً، وإذا به أمام شيء جديد. "والتفسير السيكولوجي لجمال هذا التغير، أن القارئ، وقد مرّ به هذا المقطع، يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال، يتوقع توقعاً غير واعٍ أن يجده كما مرّ به تماماً. ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق أن قرأه، لوناً جديداً "[3]

---

(1) " قضايا الشعر المعاصر " ، ص 270

(2) " ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية " ، ص 31

(3) " قضايا الشعر المعاصر " ، ص 270

ومثل هذا النمط من التكرار ملاحظ بكثرة في شعر درويش، ففي قصيدته (أزهار الدم) يكرر في الحركة الثانية منها التي أسماها (حوار في تشرين) قوله :

" سأدفعُ مَهرَ العواصفْ
مزيداً من الحُبِّ للوَرْدةِ الثَّاكلةْ
وَأَبقَى على قِمَّةِ التَلِّ واقفْ
لِأَفْضَحَ سِرَ الزَّوابعِ ... لِلقَافِلةْ "[1] -

في هذه الحركة يتكرر هذا المقطع مرتين، ولكنه في المرة الثانية خضع لبعض التغيير، فقد تغيرت آخر جملة فيه فاستُبدلت "العواصف" بـــ "الزوابع" :

1- لأفضح سر الزوابـــع ... للقافلة
2- لأفضح سر العواصف ... للقافلة

ولأن المقطع المتكرر قد دخلته كلمة "عواصف" في المرة الثانية، تضمن المقطع الذي يليه مباشرة حديثاً عنها:

" أُحاوِرُ روحَ الضحية
ومن سوءِ حظِّ العواصفِ أنّ المطرْ "

ومن أمثلة هذا النمط أيضاً ما يكرره في قصيدته (مديح الظل العالي)؛ إذ يتكرر فيها المقطع التالي مرتين :

" بيروتُ لا
ظَهري أمامَ البَحرِ أَسوارٌ ... ولا

---

(1) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 100-101

قد أَخسرُ الدُّنيا ... نَعمْ !
قد أَخسرُ الكَلماتِ ...
لكنِّي أقولُ الآنَ : لا
هي آخرُ الطَلَقاتِ – لا
هي ما تَبقَّى مِنْ هواءِ الأرضِ – لا
هي ما تبقًّى مِن نَشيجِ الرُّوحِ – لا
بيروتُ – لا " (1)

يتكرر هذا المقطع مرتين في القصيدة، إلا أنه في المرة الثانية يخضع لبعض التغيير، فيضيف درويش كلمة (ذكرى) إلى قوله " قد أخسر الكلمات "؛ لتصبح في التكرار الثاني " قد أخسر الكلمات والذكرى "، ثم يستبدل بكلمة (نشيج) كلمة (حطام)؛ لتصبح الجملة في التكرار الثاني " هي ما تبقى من حطام الروح – لا ".

ومن يطالع القصيدة يرى أن المقاطع التي فصلت بين التكرار الأول والثاني هي التي أدت إلى تحول الروح من حالة النشيج (روح حية ولكنها تلفظ أنفاسها الأخيرة) إلى حالة الحطام (روح ميتة كلياً)، ولعل هذه الأحداث التي بثها درويش في هذه المقاطع، والتي أدت إلى موت الروح هي ما شكل بالنسبة له ذكرى. ولذلك وجدناه يضيف (الذكرى) إلى المقطع المتكرر في المرة الثانية .

ومن أمثلة هذا النمط أيضاً ما نجده في قصيدته(رحلة المتنبي إلى مصر)؛ إذ يكرر فيها المقطع التالي :

---

(1) " مديح الظل العالي " ، الديوان ، ص 355

" أَمشِي إلى نَفْسِي
فتَطرُدُني من الفسْطاطِ
كمْ أَلِجُ المَرايا
كمْ أكسِّرُها
فتَكْسِرُني
أرى فيما أَرى دُوَلاً تُوزَّعُ كالهَدايا "[1]

فهذا المقطع يتكرر في هذه القصيدة مرتين، إلا أن درويش في التكرار الثاني يزيل عبارة " فيما أرى " من أخر المقطع؛ لتصبح الجملة " أرى دولاً توزع كالهدايا ". وهو إذ يصوغ العبارة في المرة الثانية على هذا النحو؛ فليؤكد لنا أنه لم يعد يرى غير هذه الدول التي توزع كالهدايا، لا كما كان في التكرار الأول الذي أثبت فيه عبارة " فيما أرى"، فقد كان هناك أكثر من شيء يراه؛ لذلك وجدناه بعد التكرار الأول يكرر في المقطع الذي يليه الفعل (أرى) أربع مرات، فيقول :

"وأرى السَّبايا في حُروبِ السَّبيِّ تَفترسُ السَّبايا
وأَرَى انْعِطافَ الإنْعِطافْ
أرى الضِّفافْ
ولا أَرَى نَهراً فَأَجْرِي "

---

[1] " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 394

تكرار الصورة

يعد تكرار الصورة من أكثر أشكال التكرار تعقيدا وصعوبة. ذلك أن الصورة كثيرا ما تتخذ شكلا غَرَوِيًا من حيث سيرورتها وانتشارها، فرغم أن طابعها واحد إلا أن طبيعة ظهورها مختلفة متشكلة حسب السياق، وملونة بأكثر من إيحاء.

فـ " العناصر التكرارية دائبة الحركة والتذبذب، لا تثبت على حال، بل تنتقل من نقطة لأخرى، ومن فكرة إلى فكرة، تشد النظر مما يجعلها تجذب الانتباه ".(1)

ولعل أهم ما يتميز به تكرار الصورة هو كثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفس الشاعر. فالصورة تبدأ بسيطة عند أول استخدام لها ثم تبدأ بالتكرار لشدة إلحاحها على الشاعر، وهنا تبرز براعته في التعمية عليها، أو إعادة صياغة معناها وتشكيله على نحو تبدو فيه الصورة جديدة. فالشاعر لا يبتكر صورة كل يوم، ولكنه قادر على امتلاك آلية يكرر فيها الصورة نفسها بحيث تبدو جديدة في كل مرة، ومثل هذه الآلية تعد مزية في أسلوب الشاعر تُذكر له لا عليه، لاسيما أن هذه الصورة قد تختلط بغيرها من الصور، أو قد ينمو -معناها في فكر الشاعر ويتطور على نحو تدرُّجي، وهذا مُسوَّغ؛ إذ " يُكيَّف العنصر المكرر بكيفية بيئته السياقية ولكن اتحاد الإحالة يظل واحدا ".(2)

وفي ضوء هذا التصور؛ تبرز أهمية التكرار كآلية منطقية، وكأداة يحاكم بها النص الشعري انطلاقا مما سبقه أو لحقه من نتاج الشاعر نفسه، وهذه مسألة تتطلب وعيا

---

(1) حسن محمد خير الدين ، "مقدمة للعلوم السلوكية" ، ص 211

(2) روبرت دي بوجراند ، "النص والخطاب والإجراء" ، ترجمة د. تمام حسان ، ص 305

ودراية دقيقين على اعتبار " أنّ الشاعر يستطيع، بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى "(1).

ولكي يبدو الأمر أكثر وضوحا نسوق المثال التالي:
يقول درويش في قصيدته (شتاء ريتا الطويل) مخاطبا "ريتا" :

"لي ماضٍ أراهُ الآن يُولدُ مِن غِيابِكِ
من صَرِيرِ الوقتِ في مفتاحِ هذا البابِ ، لي
ماضٍ أراهُ الآن يَجلسُ قُربَنا كالطَّاوِلةْ " (2)

علّق بعض النقاد على الجملة الأخيرة من هذا المقطع محللا الصورة على اعتبار أن درويش يخاطب " ريتا " بقوله:" لي ماض أراه الآن يجلس قربنا كقرب هذه الطاولة منّا ". ورغم أن دلالة السياق الظاهرية تبدو كذلك، إلا أن هذه الصورة ليست بهذه السطحية المفرطة، لاسيما ونحن نتعامل مع شاعر محترف في تحويل الصور وتحويرها. فمن أين أتت الطاولة إذن ؟

يفيدنا التكرار كثيرا في الوقوف على حقيقة المعنى ودقة الإحالة؛ إذ يجلو عن الصورة ما التبس بها. فصورة الطاولة في أصلها متعلقة بمشهد للقتل، مشهد قديم كان درويش قد كرره في أعمال سابقة، مشهد فيه اليهودي قاتلٌ، والفلسطيني مقتولٌ مُقطّعٌ إلى أشلاء ممدة فوق طاولة يجلس اليهودي قبالتها ضاحكا مبتسما لما فعلت

---

(1) د. منذر عياشي ، "مقالات في الأسلوبية" ، ص 81
(2) *" أحد عشر كوكبا " ، الديوان ، ص580*

يداه، أو مغنيا و راقصا لانتصاره. وتظهر هذه الصورة واضحة إن عدنا إلى قصيدته (مديح الظل العالي)، فقد صوّر لنا ما فعله اليهود في ملحمة "صبرا وشتيلا" بقوله:

"صَبْرا تُنادِي.... مَنْ تُنادي
كلُّ هذا الليل لي ، والليلُ ملِحُ
يَقطَعُ الفاشِيُّ ثَدييْها – يقلُّ الليل –
يَرقُصُ حولَ خنجَرِهِ ويَلْعَقَهُ. يُغَنِّي لانْتِصارِ الأَرْزِ موّالاً
ويَمْحُو
في هُدوءٍ .... في هُدوءٍ لَحمَها عن عَظمِها
ويُمدِّدُ الأعضاءَ فوق الطاولةْ
ويُواصلُ الفاشِيُّ رقْصَتَهُ ويَضحَكُ للعيونِ المائلَةْ ". (1)

بهذه الصورة يتضح لنا أن الطاولة هي رمز لجسد الفلسطيني المُقطَّع، ورمز لشذوذ اليهود وطغيانهم. ودرويش إذ يكررِها في شعره فلتحقيق المعنى ذاته، ويبدو هذا واضحا إن تتبعناها في قصيدته (قصيدة بيروت)؛ فقد صور لنا المشهد من زاوية أخرى، ولكن الصورة ظلت تحمل المعنى نفسه (قاتل شاذٌ مريض بحب القتل، وضحية ممزّقة مقطّعة) :

" ليلةَ الإثنينِ
قدْ صَعَدوا السَّلالمْ
وتَناولوا أَرْزاقَهم. مَنْ ليسَ مِنَّا

(1) " مديح الظل العالي " ، الديوان ، ص 371

فهوَ منْ عَرَبٍ وعاربةٍ . سَوائمْ
يومَ الثلاثاء. الخميس. الأربعاء.
وتَأبَّطُوا تسعينَ جيتاراً وَغَنُّوا
حَوْلَ مائدةِ الشواءِ الآدميّ "(1)

لو حاولنا مقارنة الصورة الأولى (الأصل) في (مديح الظل العالي) بالصورة الثانية (التكرار) في (قصيدة بيروت)، سنقف على مدى التطور المتحقق في التعبير عن فكرة واحدة مكررة :

الصورة (الأصل)	الصورة (التكرار)
ويمدد الأعضاء فوق الطاولة	وتأبطوا تسعين جيتارا وغنوا
ويواصل الفاشي رقصته	حول مائدة الشواء الآدمي
ويضحك للعيون المائلة	

توضّح هذه المقابلة شدة التقارب بين الصورة وتكرارها، وفي ضوء هذا التقارب يمكن أن تُفهم علاقة المائدة بالشواء الآدمي. والجميل أن التكرار حمل إضافة جديدة للصورة، فقد كان القاتل في المرة الأولى راقصا ضاحكا حول أشلاء ممدة فوق طاولة، أما في المرة الثانية فهو مازال كذلك ولكنه لا ينظر إلى الأشلاء، بل يأكل منها (شواء آدمي)، وهذه إضافة جديدة تزيد في بشاعة صورة القاتل.

ومع تقدم الوقت تُختزل هذه الصورة بكل تفصيلاتها فما يبقى منها سوى قوله :
"مَررْتُ على الأرضِ قبل مُرور السُيوف على جَسدٍ حَوّلوهُ إلى مائدةْ "(2)

(1) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 439 – 440
(2) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 488

في ضوء الفهم السابق لهذه الصورة نتمكن من إدراك كنه إحالتها في هذا التكرار الثاني، والذي تبدو فيه الصورة، ظاهريا ، ممعنة في التناقض واللامنطقية؛ إذ كيف يتحول الجسد إلى مائدة ؟ . وواقع الأمر، لم يُرد الشاعر ما تشير إليه العبارة، بل ما تحيل إليه في ضوء تكرارها سابقا. فكأنه أراد القول: مررت على الأرض قبل مرور السيوف على جسدٍ قَطَّعُوه أشلاء، ومددوها فوق طاولة .

وبعد تتبع تكرار هذه الصورة أمكن لنا أن نقف على حدود قوله لــ" ريتا " اليهودية ودلالته: " لي ماض أراه الآن يجلس قربنا كالطاولة ".

لقد أراد درويش أن يُذَكِّر هذه الفتاة بماضي قومها الدامي، وبتلك الطاولة التي وُضع فوقها الجسد الفلسطيني المقطَّع بين رقصات اليهود وغنائهم. هكذا تبدو الصورة موغلة في العمق لا سطحية ساذجة كما تراءى، وما كان لنا أن ندرك المعنى على هذا النحو لولا تتبُّعِنا لها مكررة.

فالشاعر إذ يطور الصورة على هذا النحو، ويختزلها في كلمة واحدة " طاولة / مائدة "، إنما يفترض ضمنا أن قُرّاءه متابعون له في تعبيره عن المعنى ومتزامنون معه في آن، واعتمادا على هذا الفرض يظهر الاقتران بين التتابع والتزامن داخل النص الشعري المُشترَك بين الشاعر والقارئ "باستعمال العبارات المهجورة كمسلك أسلوبي. وتعتمد خصوصيتها الأسلوبية على حقيقة أنها تفترض وجود عرف خاص (مشترك بين المرسل والمستقبل) متميز بالوعي بالحالات الماضية للغة "(1) .

من خلال المثال السابق تتضح أهمية هذا الشكل من التكرار (تكرار الصورة)، وضرورته لمن أراد دقة الفهم ومنطقية الإحالة، أو سعى لإضاءة بعض الجوانب

---

(1) د. شكري عياد ، " اتجاهات البحث الأسلوبي" ، ص 132

الشعورية والنفسية المتعلقة بالشاعر؛ فلولا اهتمامه بالصورة وانشغاله بها لما كررها.

إن تكرار الصورة بهذا الوصف " تكرار شعوري " فقط؛ فهو لا يؤدي دورا هندسيا أو وظيفيا بارزا يمكن الوقوف عليه. وللأهمية سنقف على تكرار درويش للصور الكبرى في أعماله، تلك الصور التي تتخذ شكل الوعاء المشتمل على غير قليل من الصور الجزئية المتعلقة به، والتي تدور في فلكه أنى ابتعدت. والمتتبع لمثل هذه الصور في أعماله سيجد أن من أكثرها بروزا وتكرارا " صورة الطبيعة "، و " صورة المكان "، و " صورة الراحل الباحث عن هوية " .

صورة الطبيعة

تبدو الطبيعة من أكثر البنى تكراراً في شعر محمود درويش إن لم تكن أكثرها على الإطلاق، فمن ينعم النظر في أعماله يراها حاضرة في كل قصيدة تقريباً، وعلى نحو بارز لا يمكن إغفاله. واللافت في بنية الطبيعة عنده، أنها لم تعد ديكوراً متكرراً، بل تجاوزت ذلك إلى أن أصبحت تعايش قضيته وتعيش حاله كفلسطيني: غربة ونفياً وتشرداً،ثم قتالاً ونضالاً وغضباً واستشهاداً.

وفي ضوء هذا التصور لن تكون قراءتنا للطبيعة " كتلك القراءة التي دأبت عليها المدرسة الطبيعية ومن بعدها الرومانسية والتي أحالت الطبيعة إلى ثقل مادي أو إلى صور مُتخيَّلَة. ولا تلك القراءة التي مهّدت للشاعر لأن يجسد ارتباطه الطفولي المغرَّب بالريف مكانا مضادا للمدينة الحديثة.فبانت انبساطية المكان والخضرة مضادا ظاهراتيا لدخان المعامل والأرصفة المبلطة"(1)

والحق، إن درويش نجح إلى حد بعيد في تطويع الطبيعة في شعره؛ إذ لم تعد الحاجة ملحَّة إلى ديكور من الأجواء الطبيعية الحالمة التي تمهد للحدث بعدها، بل العكس هو الملاحظ في شعره،فقوة الصدمة وشدة التأثر بالحدث جعلت الطبيعة – في أكثر الأحيان – تابعاً للحدث لا ممهداً له، فتحمل ظلاله بدل أن كانت تلقي بظلالها عليه، ممثلة بذلك"حالة انفعالية تعبّر عن انعكاس الواقع على الذات، وصراع الذات مع الواقع"(2).

---

(1) ياسين النصير ،" إشكالية المكان في النص الأدبي"، ص 394

(2) نادي ساري الديك ، " الطبيعة في شعر محمود درويش " ، مجلة آفاق ، مجلة تصدر عن أكاديمية المستقبل للتفكير الإبداعي ، http//www.aafaq.org/fact6_7/n1.ht

لذا ظهرت الطبيعة في مواطن كثيرة على نحو مناقض للذوق العام المتشكل من ترديد ذكرها في أدبنا العربي. فقد افتتح درويش باكورة أعماله[1] وهو ديوانه "أوراق الزيتون" بقوله :

" الزنبقاتُ السُّود "[2]

" عَفْو زهر الدَّم يا لُورْكا "[3]

ويقول : " لكنَّ زهرَ النَّارِ يَأبى أنْ يُعَرِّضَ للشِّتاءْ "[4]

فها هي الطبيعة إذن، قد ألقت بحليها جانباً، وعادت إلى ما هي عليه في الواقع، تعايش الحدث بمرارته وقسوته، وتلبس حليه وألوانه: (زنبقات سود) و (زهر دم) و (زهر نار)، هجرت الحدائق لتنمو في البراكين :

" يا حُبِّي ...
يا زهرةَ البُركانْ ...."[5]

مستبدلة قسوة الحال برقة الماضي :

" سَيُسَمِّي طَلْعةَ الوَرْدِ ، كما شئتَ ، شَرَرْ "[6]

---

(1) أول أعمال درويش هو ديوانه " عصافير بلا أجنحة"، ولكن "أوراق الزيتون" يمثل البداية الفعلية له.

(2) " أوراق الزيتون" ، الديوان، ص 7

(3) نفسه ، الديوان، ص 33

(4) " عاشق من فلسطين " ، الديوان، ص 59

(5) " آخر الليل " ، الديوان، ص 98

(6) نفسه ، الديوان، ص 99

" فَمِنْ أين أكْتَشِفُ اللَّفْظَةَ اللَّائقةْ
بِزنْبَقةِ الصَّاعقةْ "[1]

" وَسَآتي إلى ظِلٍّ عَيْنيْكِ آتٍ
وَرْدةً أزْهَرتْ في شِفاهِ الصَّواعِقْ "[2]

ثمَّ هاهي الطبيعة صورة المرأة الفلسطينية بحزنها وفجائعها :

" سَأَدْفعُ مَهْرَ العواصف
مَزيداً مِن الحُبِّ للوَرْدةِ الثَّاكِلةْ "[3]

بل صورة الفلسطيني وهويته :

"كانتْ هُويتنا ملايينٌ مِن الأزهارْ "[4]

" المستحيلُ هُويتي.... وَهُويتي ورقُ الحقولْ "[5]

فَنَجدها منفية مثله :

" والوَرْدُ مَنْفِيٌّ على صَدرها مِن كلِّ حَوضٍ حالماً بالرُّجوعْ "[6]

---

(1) " حبيبتي تنهض من نومها " ، الديوان، ص 151

(2) نفسه ، الديوان، ص 159

(3) " آخر الليل " ، الديوان، ص 100

(4) نفسه ، الديوان، ص 106

(5) " تلك صورتها وهذا انتحار العاشق " ، الديوان، ص 284

(6) " حبيبتي تنهض من نومها " ، الديوان، ص 150

تعاني ما يعانيه وتكابد ما يكابده من حياة التشرُّد، والنفي في فلسطين أو خارجها:

" بطاقةُ التَشْريد في قَبْضَتي
زيتونةٌ سَوداءْ "[1]

فتتأهب مثله للثورة والانفجار:

" مِن آخر السِّجن طارتْ كَفٌ أشعاري
تَشُدُّ أَيْدِيكم ريحاً على نارِ "[2] -

" قُنْبُلتِي قُرُنْفُلتي "[3]

بلْ وتقاتل وتدافع مثله عن الأرض والكرامة :

" فَلا تَقْتل العُشْبَ أكْثَر . للعُشْب رُوحٌ يُدافعُ فِينا
عن الرُّوح في الأرضِ "[4]

ويمضي درويش في توظيف الطبيعة على هذا النحو في شعره، وبشكل لافت ينطوي على حسّ عظيم بحضورها في ذاته وذكرياته، وبشاعرية خلابة استطاعت استجلاء الواقع وتجسيده فيها أو من خلالها. و في حديثنا عن بنية الطبيعة وما يتكرر داخلها من صور يحلو لنا أن ندرس التكرار فيها ضمن ثلاثة مستوياتٍ هي:

---

(1) نفسه ، الديوان، ص 149

(2) " عاشق من فلسطين " ، الديوان، ص 53

(3) " تلك صورتها وهذا انتحار العاشق " ، الديوان، ص 284

(4) " أحد عشر كوكبا " ، الديوان، ص 562

- المستوى الأول : النبات بوصفه صوراً متكررة .
- المستوى الثاني : الحيوان بوصفه صوراً متكررة .
- المستوى الثالث : مظاهر طبيعية أخرى دائمة التكرار .

1- المستوى الأول: النبات بوصفه صوراً متكررة

تبدو صورة النبات من أكثر الصور حضوراً في شعر درويش، وعلى نحو يجعلنا نتخيل نمو التين والزيتون، والزنبق والياسمين، والقمح والبرتقال،على سطوره قبل نمو الحروف والكلمات. وانطلاقاً من تكراره لهذه الصورة سنقسمها كما وردت مكررة في شعره على ثلاثة أقسام هي:

1- صوَر الأزهار والورود

2-صوَر الأشجار

3- صوَر القمح

أولا : صوَر الأزهار والورود

تدور الأزهار ويتردد ذكرها في شعر درويش على نحو واسع، لا حالماً مستجيراً بها مِن الواقع بل غاضباً أو ثائراً مستجيراً بها عليه. فلم يترك شيئاً من الزهور التي عرفها في فلسطين، أو غيرها من بلاد إلا وذكره في شعره: أزهار الزنبق والياسمين، والقرنفل والبنفسج، والنرجس، وقرن الغزال، ثم زهرة العباد، وزهرة اللوتس، والغاردينيا، والمرغريتا، وغيرها ... . ودرويش في حديثه عن الأزهار يستخدمها ويوظفها ضمن مستويين هما :

1- المستوى الـــــعام: وفيه تتكرر كلمة (أزهار/ ورود) بلفظها العام.
2- المستوى الخاص : وفيه تُسمّى الزهور بأسمائها .

1-المستوى العام :

إن ما يتكرر ضمن هذا المستوى في شعر درويش من توظيفه لكلمة (أزهار/ ورود) يمكن حصره بصورة مَن انعكست عليه آثار القضية الفلسطينية بكل أوجاعها، بل لا تبدو مفارقة هذه الدلالة في معظم مواطنها التي تتكرر فيها، وهذا لا يعني أنها لم ترد في سياقات أخرى بعيدة عن هذا المعنى، بل وردت ولكن على نحو لا يمكن الوقوف عليه من حيث دوام التكرار. يقول درويش :

" وَ زَرَعْتُ أزْهاري
في تُربةٍ صمَّاءَ عاريةٍ "[1]

" وَضِمادُ جُرحكَ زهرةٌ ذَبلتْ
في مَسْربٍ في السَّفحِ مَهجورِ "[2]

وفي ديوانه (عاشق فلسطين) :
" لكنَّ زهر النار يَأْبى أنْ يُعَرَّض للشِّتاءْ "[3]

وفي ديوانه (آخر الليل) :

---

[1] " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 10
[2] نفسه ، الديوان ، ص 14
[3] الديوان ، ص 59

" يا أبي ! هل تَنبتُ الأزهارُ في ظلِّ الصَّليبْ
هلْ يُغنِّي عَنْدليبْ ؟ "[1]

وفي ديوانه (حبيبتي تنهض من نومها) :
"وَسَآتي إلى ظِلِّ عَينيكِ آتِ
وردةً أزْهرَتْ في شفاهِ الصَّواعقْ "[2]

وفي ديوانه (محاولة رقم 7) :
"صارَ الجُرحُ ورْدَتَنا جَميعاً "[3]

" صار جسمي وردةً في موتهم "[4]

" طعنةُ الوَردِ بيْنهُما "[5]

وفي ديوانه (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) :
"وأقفِزُ من شَظايانا الطليقةَ وردةً .... "[6]

وفي ديوانه (مديح الظل العالي) :

---

(1) الديوان ، ص 98
(2) الديوان ، ص 159
(3) الديوان ، ص 233
(4) الديوان ، ص 248
(5) الديوان ، ص 267
(6) الديوان ، ص 289

"وانتصرْ في وردةٍ تُرمَى عليكَ من الدُّموعِ "[1]

"غَمِّسي بِدَمي زُهورَكِ وانْثُريْها "[2]

وفي ديوانه (حصار لمدائح البحر) :

"الذين شاهدوا حُلُماً

اعدّوا لهُ القبْرَ والزهرَ والشاهِدةْ "[3]

وفي ديوانه (ورد أقل) :

"عندما يذهبون إلى ليْلِ زَوجاتِهمْ ، عندما يرحلونَ

عن براعمِ أزهارِنا الآنَ .... عنّاً "[4]

وفي ديوانه (أرى ما أريد) :

"وَيرى الزُّهور كما تَرى الناسُ الزُّهور .... بلا حِكاية "[5]

وفي ديوان (أحد عشر كوكبا) :

"من كلامِ النُّجومِ نُطِلُّ على أرْضِنا ....

.... مِن

---

(1) الديوان ، ص 349

(2) الديوان ، ص 360

(3) الديوان ، ص 400

(4) الديوان ، ص 522

(5) الديوان ، ص 528

زهرةِ القبْرِ مِن وَرَق الحَور .... "(1)

وعلى هذا يمضي درويش في استخدامه صورة الزهور/ الورود استخداما عاما؛ فترد متكررة ضمن سياقات مرتبطة بالجراح، أو الدماء، أو الدموع، أو القبر، أو الغضب، وغيرها من متعلقات الحزن وما ينجم عنه. ونحن لا نجزم هنا أو نعمم؛ إذ نراه في بعض الأحيان يوظفها ضمن سياقات في مشهد للحب، أو الحنين، أو غير ذلك..... ، ولكن على نحو أقل .

ويبدو أن عموم الحدث وشموليته لأرض فلسطين كلها ثم لشعب فلسطين كله، هو ما حدا به إلى شيء من التعميم في استخدامه للفظة (زهور) أو (ورود) مبتعدا عن التخصيص؛ لأن الطبيعة عرضة للحدث أيضا، وبالتالي ستتأثر كل مظاهرها بصورة عامة ومنها الأزهار. وسيتكشف لاحقا أن هذا القول لا ينطبق على الكثير من مظاهر الطبيعة، كالأشجار مثلا؛ فالشجرة تحمل أبعادا إحالية ودلالات لا يمكن للزهرة أن تحملها، فلا مناص من ذكرها باسمها. فشجرة الزيتون، مثلا، ترتبط بدلالة مختلفة تماما عن دلالة شجرة البرتقال. وعليه يصعب الجمع بينهما داخل المنجز الشعري لتحققا للشاعر الدلالة التي يريدها إلا في مواطن قليلة .

ودرويش في حديثه عن(الأزهار/الورود) في صورتها العامة، نراه خاصة في البدايات، يكرر صورة (الوردة) في مشهد الخراب والدمار: تلك (الوردة) الملقاة على الأنقاض والمغطاة بالتراب بدل الندى؛ إمعانا في إظهار المفارقة المجسِّدة لمرارة المشهد .

" على الأنْقاضِ وَرْدتُنا

(1) الديوان ، ص 568

وَوَجْهانا على الرَّملِ "[1]

وفي ديوانه (آ خر الليل) :

" علَّمونا أن نَصونَ الحُبَّ بِالكُرْهِ
وأن نَكسو ندى الوَردِ غُبارْ " [2]

" سَقَطَ الوَرْدُ مِن يَدي
لا عَبيرَ ولا خَدَرْ " [3]

وفي ديوانه (محاولة رقم 7) :

" مَنْ رَآني ؟
قَدْ رَأى وَجْهكِ وَرْداً في الرَّمادْ "[4]

ثم لا يلبث الأمر أن يتطور لديه، فيلجأ إلى استخدام الورود بأسمائها إمعانا منه في إظهار عبثيَّة المشهد الذي يظهر الجمال فيه شاهدا على الخراب وقُبح مشهد الدمار، فيقول :

" بيروتُ زَنْبقةُ الحُطامْ "[5]

---

(1) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 65
(2) الديوان ، ص 83
(3) الديوان ، ص 91
(4) الديوان ، ص 263
(5) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 442

ولعلَّ تكراره لهذه الصورة، رغم تغير المواطن التي ظهرت فيها، يشي بتأثير مشهد الوردة الساقطة على الأرض أو فوق الأنقاض عليه، ثم إنه يمثّل صورة محتواة في صورة أخرى وهي صورة الأزهار / الورود بمستواها العام، والتي ارتبط ذكرها – كما أشرنا – بالدماء والدموع، والقبر، والحزن، والغضب. فإذا كانت الأزهار شاهدة على هذا كله، فإنّ الزهرة أو الوردة شاهدة على جزئية واحدة منه وهي الخراب والدمار .

2- المستوى الخاص

أشرنا إلى أن الشاعر في هذا المستوى يعمد إلى ذكر الزهور بأسمائها، ويلجأ إلى تخصيصها، ولنِقُل بعبارة أخرى: يجد نفسه أمام نفسه مجبرا عليها؛ إذ بدأ بعضها يشغل حيزا من لا وعيه نراه ناتجا في الأصل عن حبه لهذه الزهور وتعلقه بها. فبتكراره الزنبق، والياسمين، والقرنفل لا يكررها راغبا؛ بل لأنه لا يجد لنفسه محيدا عن ذلك، ومن هنا ظهرت هذه الزهور ضمن مشاهد متنوعة، وعلى هيئة بدت لا يربطها ببعض أي رباط ولو إحالي، ولننظر إلى (زهرة الزنبق) ضمن سياقاته ومشاهده مثالا على ذلك .

– يستخدم درويش (زهرة الزنبق) في مشاهده الغاضبة والثائرة فيقول :

"الزنبقاتُ السُّودُ في قَلبي
وفي شَفَتِي اللَّهَبْ "[1]

"شَهوةُ السِّكينِ لنْ يَفْهَمها عِطرُ الزَّنابِقْ "[2]

---

[1] " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 7

[2] " نفسه ، الديوان ، ص 32

"وَصَمْتي طُفولةُ رَعدٍ
وَزَنبقةٌ مِن دِماءْ "(1)

– وعند حديثه عن الحُلم نرى الزنبق حاضرا:

"خسِرْتُ حُلْما جَميلا
خسِرتُ لَسْعَ الزنابقْ "(2)

"يَحْلُمُ بالزَّنابقِ البيضاءْ
بِغُصنِ زيتونٍ .... "(3)

- وفي المشاهد التي تجمعه بالمرأة لا يغيب الزنبق أيضا :

"حَبيبتي كُلُّ الزنابقِ والمُفرداتْ "(4)

"رِيتا تَحْتَسِي شَايَ الصَّباح
وَتُقَشِّرُ التُّفاحةَ الأُولى بِعَشْرِ زنابق "(5)

---

(1) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 113
(2) نفسه ، الديوان ، ص 88
(3) نفسه ، الديوان ، ص 93
(4) نفسه ، الديوان ، ص 115
(5) " أحد عشر كوكبا " ، الديوان ، ص 579

كما هو واضح من خلال هذه الأمثلة، فإن المشاهد الثلاث لا يربطها ببعض أي شيء ، فكم بين الثورة والغضب، وبين الحلم أو الحبيبة ؟ ومع ذلك، ظل الزنبق حاضرا مع السِّكِّين من جهة ومع الحبيبة من جهة أخرى. وليس تكرار القُرُنفل أو الياسمين بمنأى عما نقول. وفيما يلي أرقام الصفحات التي احتوت أكثر المواطن وضوحا كشاهد على ما ذهبنا إليه .

الياسمين / 119 ، 130 ، 143 ، 162 ، 172 ، 285 ، 509 ، 643
القُــرُنفل / 104 ، 105 ، 121 ، 186 ، 245 ، 283 ، 284 ، 380

ومما يتكرر أيضا ضمن هذا المستوى(الخاص) تشبيهه الياسمين بزبد البحر، ووجه الشبه بينهما هو اللون الأبيض الناشئ عن الغضب أو الهيجان :

"والياسَمينُ اسمٌ لِأُمِّي . باقةُ الزَّبدِ
الأَغاني حين تَنْحدرُ الجبالُ إلى الخريف .... "(1)

ثم لا تلبث الصورة حتى تتطور، فيختفي الياسمين، ولا يبقى سوى الزبد، لكن بإحالة الصورة الجديدة إلى أصل التشبيه في الصورة الأولى نستطيع إدراك المعنى:

"وَمُلوكٌ تَوَّجُوا البَحرَ بِإكْليلِ الزَّبَدْ "(2)

ويريد : بإكليل من غضب؛ ذلك أن البحر يزبد إذا كان هائجا

ثم نراه يعود ويفلسف الصورة الأولى على نحو آخر:

---

(1) " تلك صورتها وهذا انتحار العاشق " ، الديوان ، ص 285
(2) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 411

" أرْفعُ عن مَوجةِ الياسَمين الزَّبَدْ " (1)

ويريد : البياض الناشئ عن الغضب

وتجدر الإشارة إلى أن درويش كثيرا ما يعمد إلى مثل هذه الآلية في تكراره للصور، إذ يذكر الصورة في موطن، ويكررها بعد مدة زمنية طويلة في موطن آخر، ولا يذكر منها سوى أحد أركانها مما يصعب على القارئ فهم المراد منه، بل يراه نافرا لا مسوغ لوجوده، وهذا كثير عنده، وهو ما يدفعنا إلى القول: إن تتبع مواطن التكرار في شعر أي شاعر يعين كثيرا على تفسير مواطن الغموض فيه .

وآخر ما يمكن ملاحظته في حديث درويش عن الأزهار / الورود بشقيها العام والخاص أنه يكرر، وعلى نحو قليل، صورة الزهور وقد اقترنت بالدماء، وعلى فترات زمنية متباعدة نسبيا في عمره كشاعر .

ففي (أوراق الزيتون / 1964) نجده يقول :

"عَفْو زهْرُ الدَّمِ يا لُوركا وشَمسٌ في يَدَيكْ " (2)

وفي (آخر الليل / 1967) :

" وَصَمْتي طُفُولةُ رَعدٍ
وَزَنبقةٌ مِن دِماءْ "(3)

---

(1) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 509

(2) الديوان ، ص 33

(3) الديوان ، ص 113

وفي (مديح الظل العالي / 1983) :

" غَمِّسي بِدَمي زُهورَكِ انثُريها "(1)

ولعل تكرار صورة الزهور رمز النقاء والشفافية والجمال على هذا النحو المحزن وقد اقترنت بالدماء أظهر للفجيعة، وأكثرا تجسيدا للمفارقة المؤلمة.

ثانيا: صور الأشجار

إذا كانت الأزهار متكررة في شعر درويش، فالأشجار لا تقل كثيرا عنها دورانا وتكرارا في شعره؛ إذ لم يترك شيئا من الشجر الذي رآه، أو حتى لم يره مما اشتهرت به أرضه إلا وذكره: أشجار الزيتون، والتين، والبرتقال، والصفصاف، والسنديان، والعنب، والسرو، والصنوبر، والنخيل، والتوت، والتفاح، واللوز، والبلوط، والمشمش، والبرقوق، والخروب، والكستنا، والموز، والأبنوس، والرمان، والزنزلخت، والدفلى، والليمون، والمندرينة، وحتى الصبّار كلها نجدها شاهدة على الأرض والذكريات :

" نامَتْ خيُولي على شجرِ الذِّكرياتْ

وَنِمْتُ على وَترِ المُعجزاتْ "(2)

---

(1) الديوان ، ص 360

(2) " محاولة رقم 7 " ، الديوان ، ص 266

شاهدة على عراقة المكان وقدسيّته :

" وَغُصونُ زيتونٍ مُقدَّسةٍ
ذَبُلتْ عليها قطْرَةُ النُّورِ "(1)

قديمة مثله، راسخة جذورها في الصخر، فلا تهجر الأرض التي هُجِّر أهلها :

" وجذورِ التِّينِ
راسخةٌ في الصَّخر .... "(2)

" وَذَهبْتُ وَحْدي كَيْ أُطِلَّ على القصيدةِ مِن بَعيدْ
فَلِمَ اندفعتَ الآن في السِّفْرِ الكبيرِ وأنتَ توراةُ الجُذُورْ ؟
أنتَ الذي مَلأَ الجِرارَ بأوَّل الزَّيتِ المُقدَّس وابْتَكرتَ مِن الصُّخورْ
كَرْماً. وأنتَ القائلُ الأَبَديُّ لا تَرْحلْ إلى صَيْدا وَصُورْ . "(3)

بل ويستمد الشاعر منها عراقة الأصل والنسب والمنشأ :

" جُذوري
قبْلَ مِيلادِ الزَّمانِ رَسَتْ
وقَبْلَ تَفَتُّحِ الحِقَبِ

---

(1) " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 14
(2) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 49
(3) " أرى ما أريد " ، الديوان ، ص 518

وقَبْلَ السَّروِ والزَّيتونِ
قبْلَ تَرَعرُعِ العُشبِ . "(1)

ويتعلم منها الصمود والمواجهة حد الموت :
" وأنتِ كَنَخْلَةٍ في البالِ
ما انكَسَرتْ لِعاصِفَةٍ وحَطَّابِ
وما جَزَّتْ ضَفائِرَها
وُحُوشُ البيدِ والغابِ "(2)

" هكذا مُتْ وَاقفاً
واقفاً مُتْ كالشَّجرْ "(3)

فإن كانت الأشجار هي كل هذا بالنسبة للشاعر، كان من الطبيعي أن نراها متكررة في شعره إلى هذا الحد. ودرويش يراوح في توظيفها بين تكرار ملحوظ، وتكرار لا يكاد يذكر، بيد أن أشجار الزيتون، والتين، والبرتقال،ثم الصفصاف والسنديان هي الأكثر تكرارا ودورانا في شعره، وعلى نحو يلزمنا الوقوف عليها أكثر من غيرها. وسنتناول هنا شجرتي الزيتون والبرتقال بوصفهما الأكثر تكرارا، ونكتفي بالإشارة إلى أرقام الصفحات في الديوان بالنسبة للبقية.

---

(1) " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 36
(2) "عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 43
(3) نفسه ، الديوان ، ص 45

1- شجرة الزيتون

تميزت شجرة الزيتون في شعر درويش عن غيرها منذ بداياته الأولى، ليس لقدسيتها فقط، بل لاشتهار أرض فلسطين بها . والحق، لقد مثلت له هذه الشجرة وطنا بكل أبعاده، ولا أدل على هذا من بدايته بديوان حمل اسمها وهو (أوراق الزيتون). ومما يميز هذه الشجرة عن غيرها أنها تكررت وحدها للدلالة على معنى القدسية والأزلية والخلود :

" وغُصون زيتونٍ مُقَدَّسةٍ "(1)

" أنتَ الذي مَلأَ الجِرارَ بِأَوَّلِ الزَّيت المُقَدَّسِ ." (2)

وفي معنى الخلود يقول :

" .... لي مَشْهَدي الخاصُّ . لي عُشْبةٌ زَائِدةْ
ولي قمرٌ في أَقَاصي الكلامِ ، وَرِزقُ طيورٍ وزيتونةٌ خالِدَةْ " (3)

" إلى أين نَذهبُ بَعدَ الحُدودِ الأَخيرةْ ؟ أينَ تَطيرُ العَصافِيرُ بَعدَ السَّماءِ
الأخيرةْ ؟ أينَ تَنامُ النَّباتاتُ بَعدَ الهواءِ الأَخيرْ ؟ ....
هُنا سَنَموتُ. هُنا في المَمَرِّ الأخيرْ. هنا أو هُنا سوفَ يَغْرسُ زَيتونهُ
.... دَمُنَا "(4)

---

(1) " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 14

(2) " أرى ما أريد " ، الديوان ، ص 518

(3) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 488

(4) نفسه ، الديوان ، ص 489

ولم تمر قدسية هذه الشجرة على درويش دون أن يحيلها إلى مكانها من القرآن الكريم ومنزلتها فيه :

" وأبي تحت ، يَحملُ زيتونةً
عُمْرُها ألفُ عامٍ
فَلا هيَ شَرقيةٌ
ولا هيَ غربيةٌ "(1)

فهذه الصورة تحيل إلى قوله تعالى من سورة (النور) : " يُوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية "(2) ؛ ولذلك نجد قدسية هذه الشجرة تنمو في شعره مع الزمن إلى حدّ أصبح يرى فيه الأرض تستمد قدسيتها من هذه الشجرة، فإذا أراد التعبير عن تخلي المكان عن قدسيته يكتفي بجعله خاليا، ومجردا من أشجار الزيتون:

"وَنَمُرُّ عنها الآنَ جيلاً بَعدَ جِيلْ
وَنَبيعُ زيتونَ الجَليلِ بلا مُقابلْ "(3)

وكأنه يقول: نبيع أرض الجليل المُقدَّسة بلا مقابل .

ودرويش في توظيفه لشجرة الزيتون يكررها أحياناً في مشاهد وقد اقترنت بالمساء أو الليل، ويبدو أن لهذا المشهد دلالة وأثر في نفسه، ولولا ذلك لما كرره. و يتضح هذا الأثر وعمق وقعه عليه إن تأملنا حديثه عن خروجه وعائلته من قريتهم لأول مرة: "ورأيت نفسي وكان عمري يومها ست سنوات أعدو في اتجاه أشجار الزيتون

---

(1) " لماذا تركت الحصان وحيدا " ، الديوان ، ص 630

(2) سورة النور : 35

(3) " أحبك أو لا أحبك " ، الديوان ، ص 19

السوداء في الجبال الوعرة مشيا على الأقدام حينا أو زحفا على البطن "[1]. فبهذا الوصف الذي يسوقه في مقدمة أول نتاج شعري له يحيلنا درويش إلى السبب، لقد اقترن سواد الزيتون بسواد تلك الليلة التي مثلت بداية الرحيل والتهجير، وضياع الأرض والسكن .

" لم تَزَلْ إسبانيا أتعَسَ أمِ
أرْخَت الشِّعْرَ على أكْتَافِها
وعلى أغصانِ زَيتونِ المَساءِ المُدَلّهِمْ
عَلَّقَتْ أسْيافَها ."[2]

" ونحنُ أيضاً صَعَدنا إلى الشاحناتِ يُسامِرُنا
لَمَعانُ الزُّمُرُّد في ليلِ زَيْتُونِنا ..... "[3]

ويحسن بنا أن نشير إلى أن علاقة درويش بشجرة الزيتون حميمة منذ طفولته، لاسيما وهي جزء أساسيّ من مكونات المكان الذي ولد وعاش طفولته فيه؛ إذ اشتهرت قريته(البروة) بزراعتها[4]، كما اشتهرت القرى المجاورة لقريته بذلك أيضاً، ومنها قرية (شعب) .

---

(1) محمود درويش ، " ديوان عصافير بلا أجنحة " ، المقدمة ، ص 13

(2) " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 34

(3) " لماذا تركت الحصان وحيدا " ، الديوان ، ص 600

(4) تكسو أشجار الزيتون مساحة 1500 دونم من مجمل مساحة القرية. انظر : "الموسوعة الفلسطينية"، مج1 ، ص 386 ، و: مصطفى الدباغ ، " بلادنا فلسطين " ، القسم الثاني، جـ7 ، ص 372

2- شجرة البرتقال

هذه الشجرة أيضاً من الأشجار التي اشتهرت فلسطين بزراعتها، وهي تدور في شعره حاملة دلالات مختلفة، بيدَ أنّ أكثر ما يلحظ في تكراره لها توظيفها ضمن مشاهد وقد اقترنت بالإنسان أو بشيء من أعضائه، لاسيما العيون والقلب واليدين، فنجده يقول :

" مِن ثُقوبِ السِّجنِ لَاقَيتُ عُيونَ البُرتقالْ "[1]

" إنَّني أَمشي على مَهْلِي ، وَقَلْبي مِثْلُ نصفِ بُرتقالةْ "[2]

" اشتَعَلتْ يَداهُ بُرتقالْ "[3]

" قَلْبي قِطعةٌ مِن بُرتقالٍ يابسٍ "[4]

ولا يكتفي درويش بهذا ، فحتى في مشاهده العاطفية نراه يقرن الحبيبة به :

"جِسْمُكِ يَقْتَبسُ البُرتقالَ ..... ويَهربُ منِّي "[5]

وهو في حديثه عن البرتقال كثيراً ما يكرر عبارات فيها البرتقال مضافاً إلى شيء ما، (بيارة البرتقال)، (حبة البرتقال)، (ساحة البرتقال) .... ، ومن بين هذه العبارات أيضاً نراه يكرر عبارة (عطر البرتقال) على نحو ملحوظ :

---

(1) " أوراق الزيتون ، الديوان ، ص 33

(2) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 85

(3) نفسه ، الديوان ، ص 107

(4) " مديح الظل العالي " ، الديوان ، ص 362

(5) " حبيبتي تنهض من نومها " ، الديوان ، ص 196

"المِلْحُ فوقَ شِفاهي عِطْرُ البُرتقالْ "[1]

"والصَّوتُ مَوتُ المَجْزَرَةْ
ضدَّ القُرُنفلِ ... ضدَّ عِطر البُرتُقالْ "[2]

"والماءُ الطَّلِيعيُّ
وعطرُ البُرتقالِ الرَّحْبِ"[3]

وكيف لا يكرر الشاعر عطر البرتقال ورائحته؟ وهي تذكره برائحة الأرض التي أُرغم على الخروج منها – بوصفه فلسطيني – تاركاً خلفه كل شيء، وحاملاً في يديه الفتات الفتات والقشور القشور من كل شيء :

"وأكْتبُ في مُفَكِّرَتي :
أُحِبُّ البُرتقالَ وَأكْرهُ الميناءْ
وَأرْدِفُ في مُفكِّرتي على الميناءْ
وَقَفتُ وكانت الدُّنيا عيونَ شتاءْ
وَقِشْرُ البُرتقالِ لَنا . وَخَلفِي كانت الصَّحراءْ "[4]

ومما يكرره درويش أيضاً صورة الشمس وقد جعلها الشفق كالبرتقالة، ووجه الشبه بينهما ظاهر، وهو اللون البرتقالي :

---

(1) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 110
(2) " تلك صورتها وهذا انتحار العاشق " ، الديوان ، ص 2
(3) " هي أغنية " ، الديوان ، ص 475
(4) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 42

"حَبَّةُ بُرتقالٍ كانت الشَّمْسُ "[1]

"كالشَّمسِ التي تَمضي إلى البَحْرِ بزِيٍّ البُرتقالةْ "[2]

أما بقية الأشجار التي يتردد ذكرها في شعره وهي أشجار التين والصفصاف والسنديان . فلعل شجرة التين هي الأكثر تكراراً من بينها . بيدَ أنا سنشير إلى بعض العبارات التي وردت فيها هذه الأشجار وأرقام الصفحات التي ذكرت فيها كمثال على تكراره لها .

1- شجرة التين

(الريح ذرت أوراق التين / ص49) (جذور التين راسخة في الصخر/ص49) (كروم التين والعنب / ص53) (سلة التين /ص86) (حاكورة زيتون وتين/ص103) (الأرض نحملها في حبة تين/ 143) (إلى تينة متربة / 405) (الهواء يرى ويؤكل مثل حب التين/ص433) (ورق التين أوراقه ذهباً/ص 491) (لتين الحديقة غيم/ص 500) (خائف من حليب على شفة التين / ص558) (سلم على بئرنا من جهة التين /657) .

2- شجرة السنديان

(حرش السنديان /ص 8) (أنين غاب السنديان/ص29)(لا يزال السنديان من يومها يدمي الحجر/ص57)(غصن السنديان /ص97) (جذع السنديان / ص170)(ما يغيب من السنديان /ص510)(السنديان /ص521)

---

(1) " نفسه ، الديوان ، ص 50

(2) " العصافير تموت في الجليل " ، الديوان ، ص 140

3- شجرة الصفصاف

(غابة الصفصاف تعانق الرياح /ص20)(غابة الصفصاف وظلها الحزين /ص21)
(لا الصفصاف أغراني بهذا النيل /ص394)(تمددنا على صفصافها /ص430)
(من هواء يمشط صفصافة / ص558)

كما يكرر درويش في شعره إضافة إلى ذلك، شجر اللَّوز وقد أزهر واكتسى حسناً وجمالاً في فصل الربيع :

" أَكُلَّما نَوَّرَ اللَّوزُ اشْتَعلتُ بهِ " (1)

" لمْ يَكنْ كافياً ما تَفَتَّحَ مِن شَجَرِ اللَّوز
فَابْتَسِمي يُزهرُ اللَّوزُ أَكْثرْ "(2)

" تُطَيِّرُني زهرةُ اللَّوزِ،
في شَهرِ آذارَ مِن شُرْفَتِي ..."(3)

ثم نراه يكرر (رائحة اللوز) تماماً كتكراره (لعطر البرتقال) ورائحته، ويبدو أن الرائحة بالنسبة له أضحت لغةً تخاطبه أرضه بها، فيعرف على بعده عنها مَن المخاطِب. إنها الشيء الوحيد الذي يعبر الحدود و الحواجز واقعاً كان أم متسرباً من الذاكرة، فيرسم أمامه شكل الأرض التي لم يعد يراها :

---

(1) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 385
(2) " سرير الغريبة " ، الديوان ، ص 661
(3) نفسه ، الديوان ، ص 679

" المكانُ الرائحة "[1]

يقول تعالى: " قال أبوهم إني لأجد ريح يوسف... ".[2] انطلاقا من هذا القول أو ما يماثله ذهب الكثيرون إلى أن الرائحة أقدم اللغات، وأبلغها وأكثرها تعلقاً بالحسّ. فهل مثَّلت الرائحة لغة تَخاطب بين الشاعر وأرضه، تخاطبه بها فيفهم و يستجيب ؟

إن ما يُلحظ في شعر درويش يدفعنا إلى التأكيد على الإجابة بـــ (نعم)؛ إذ لم يقف الأمر على رائحة البرتقال، ثم رائحة اللوز فقط، بل تجاوزه إلى رائحة القهوة والخبز أيضاً - كما سيتضح في صورة المكان- . يقول درويش في حديثه عن رائحة اللوز:

"حلمتُ برائحةِ اللَّوزِ
تُشعِلُ حُزنَ اللَّيالي الطَّويلةْ "[3]

"لا تَستَطيعُ رَوائحُ اللَّوزِ استعادَتَنا ولا دَرْبُ الشَّآمْ "[4]

"وَأَكْسرُ ظِلِّي لِأَتْبعَ رَائحَةَ اللَّوزِ وَهيَ تَسيرُ على غَيمةٍ مُتْرَبَةْ "[5]

---

(1) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 413

(2) سورة يوسف : 94

(3) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 86

(4) " هي أغنية " ، الديوان ، ص 463

(5) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 487

3- صور القمح

هذه آخر صورة نعرض لها من صور النبات المتكررة في شعر درويش، والتي يكررها أيضاً في شعره على نحو مطّرد منذ بدأ. فالقمح ليس نباتاً يشغل حيزاً من الذكريات كغيره، بل هو أيضاً أصل رغيف الخبز ومادته. {سيأتي الحديث عنه في صورة المكان} وفوق هذا وذاك، هو صورة الإنسان الفلسطيني البسيط، الفلاح الذي لا عهد له إلا بفلاحة الأرض وزراعتها.

ويبدو أن المشهد الأكثر تكراراً في حديث درويش عن القمح هو مشهد الحصاد، حيث السنابل ذهبية: "الوقتُ مِن قمح "[1] . ويريد: من ذهب.

تتمايل مع هبوب الريح كالأمواج في البحر:

" لِيَمدَحَ مَوجاً مِن القَمْحِ يَنْبتُ بَينَ عُرُوقِ الرُّخامْ "[2]

" نَامَتْ مَوجَةُ القَمحِ النَّبيلِ على تَنَفُّسها البَطِيءْ "[3]

ولتعلقه بمشهد الحصاد بدا مُتعلقاً بالسنابل وحدها، فيكررها في مواطن كثيرة :

"وَنُحبُّ عِطرَ الوَردِ
لكنَّ السَّنابلَ مِنهُ أَطْهرْ

[1] "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق " ، الديوان ، ص 284

[2] "ورد أقل " ، الديوان ، ص 506

[3] "أحد عشر كوكبا " ، الديوان ، ص 578

فَاحْمُوا سَنابِلَكُم منَ الإعْصارِ
بالصَّدْرِ المُسَمَّرْ "[1]

"حُبوب سُنبلةٍ تَمُوتُ ستَملأُ الوادي سَنَابِلْ "[2]

بل ويريد السنابل أن تبقى معه حتى بعد موته:
"وَضَعُوا على التَّابوتِ سبْعَ سَنابلَ خَضْراءَ إنْ وُجِدَتْ "[3]

ولعمق تأثره بمشهد الحصاد نراه يكرر كل شيء من مستلزماته..، فها هو (المِنجل) حاضراً ومتكررا في شعره:
"لَيْتَنِي أَكْتُبُ بالمِنْجَلِ تَارِيخي "[4]

"وَأنا جِئْتُ إِلَيْها
مِن وَمِيضِ المَنَاجِلْ "[5]

"جاء وقتُ الحَصاد
السَّنابلُ مُثْقَلَةْ، والمَنَاجِلُ مُهْمَلَةْ "[6]

ولا ينسى درويش حتى وقت الحصاد، حيث حرارة شمس تموز:

---

(1) " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 22
(2) نفسه ، الديوان ، ص 9
(3) " الجدارية " ، الديوان ، ص 724
(4) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 100
(5) " العصافير تموت في الجليل " ، الديوان ، ص 142
(6) " لماذا تركت الحصان وحيدا " ، الديوان ، ص 604

" هذه الأرضُ .
تَعِدُ الصَّيفَ بِقَمحٍ ... "[1]

وكان قبل هذا بزمن طويل قد قال :
" تَمُّوزُ مَرَّ على خَرائبِنا
وَأَيقَظَ شَهْوَةَ الأفعى
القمحُ يُحصَدُ مَرَّةً أُخرى
ويَعْطَشُ للنَّدى المَرعى. "[2]

فحتى الأفاعي التي تكثر في موسم الحصاد لم ينسها ، بل نجده يطور هذه الصورة في ديوانه(هي أغنية) على نحو بارع جدا :
" قال: الحياةُ هَدِيَّةُ الأَفعى ، فَما شَأْنِي أنا
فيمَنْ سَيَفْرحُ بالهَدِّيةْ "[3]

أما (هدية الأفعى): فهي هدية تموز الذي تظهر فيه الأفاعي، وهدية تموز هي السنابل الصفراء، وأما الذي " سيفرح بالهدية " فهو اليهودي المغتصب للأرض، وحده من سيفرح بمشهد الحصاد الذي لم يبارح ذاكرة الشاعر بعد أن حُرم من رؤيته .

---

(1) " حبيبتي تنهض من نومها " ، الديوان ، ص 167

(2) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 52

(3) " هي أغنية " ، الديوان ، ص 468

2- المستوى الثاني: الحيوان بوصفه صورا متكررة

تحدثنا في المستوى الأول عن مستويات الطبيعة المتكررة في شعر درويش من تكراره للأزهار والقمح والأشجار، ومما لا شك فيه، أن ما يكرره درويش ضمن ذلك المستوى له تأثير بالغ الأثر في نفسه. وما تختلف به صورة النبات المتكررة في شعره عن صورة الحيوان في هذا المستوى، هو أن الأولى أكثر ما ارتبطت بالأرض والذكريات، أما الثانية (صورة الحيوان) فرغم ارتباطها بالأرض والذكريات سنراها تقفز لتدل ضمن ارتباطات أخرى، منها ما يتعلق بشخصه كإنسان، ومنها ما يتعلق بقضية الإنسان الفلسطيني عامة .

وعلى أيّ حال، فأشعاره زاخرة بأسماء الحيوانات المختلفة، ففيها: الحصان، والثعلب، والذئب، والغزال، والماعز، والأيائل، واليمام، والقطط، والأفاعي، والثور، والعصافير، والحمام، والغراب، والقبرة، والبلابل، والنسر، والصقر، والنحل، والفراش، والسنونو، والبجع، والهدهد، ودودة الأرض، ودودة القز .

وإذا كانت هذه الحيوانات دائمة الظهور في شعره ظهورا غير مُطّرد، فإن الحصان، والحمام، والعصافير من أكثرها تكرارا؛ إذ لا يكاد يخلو منها أيّ من أعماله. وسنعرض هنا لصورتي الحصان والحمام كمثال على تكرار الصورة ضمن هذا المستوى .

أولا : صورة الحصان

وهي من الصور المتكرِّرة في شعره على نحو مُطَّرد، وكغيرها من الصور المتكررة في أعمال درويش، بدأت هذه الصورة تشغل حيزا من لا وعيه منذ

بداياته؛ لذا ظلت تلح عليه في الظهور داخل المنجز الشعري حتى وان لم يردها. وإن كان ما ننبه عليه حدسا، فإن هذا الحدس ينطوي على حقيقة مفادها: انه لا بد من حادثة، أو أثر لهذه الصورة شديد الوقع في نفس الشاعر يدفعه ليحدِث في شعره هذا النمط من التكرار غير المقصود في كثير من مواطنه. وعلى هذا، فالصورة الواحدة تظهر في مواطن مختلفة ضمن سياقات يحددها موضوع القصيدة، أو المقطع الشعري، فترتدي بذلك أكثر من رداء، ولكن لا بد للشاعر في تكراره المستمر لها أن يذكرها، ولو مرة واحدة، علَى أصلها الحقيقي الذي تنبع منه، فترد واضحة صافية خالية من الغموض والتعتيم .

وفي ضوء هذا التصور، فإن تتبع الصورة المتكررة يعين كثيرا على فهم المراد منها، كما يضع القارىء وجها لوجه أمام الشاعر. وبمعنى آخر، إن هذه الآلية تمكننا من الحكم على الشاعر – ولو نسبيا – من حيث مقدرته على تشكيل الصورة، أو قلبها وتدويرها، أو إعادة صياغتها، أو إضاءة بعض جوانبها، أوالتعتيم على البقية، وهلم جرا ....

والحق، إذا كان خلق الصورة مكتَنَفا بشيء من الصعوبة، فإن الصعوبة البالغة إنما تكون في استخدام الصورة نفسها في غير موطن بحيث تبدو جديدة في كل مرة، وان كان بعض القدماء قد أكثروا واستكثروا من القول في ما نتحدث فيه معتبرين إعادة تشكيل الصورة عيبا يسمونه "السرقة الشعرية"، فان الأمر هنا يتخطى هذا الحاجز ليصل بنا إلى قدرة الشاعر، و عبقريته، وأناقة حسه في تكراره لصور تلحّ عليه من الوجهة النفسية، فيلحّ عليها برؤيته الإبداعية، لتظهر جديدة في كل مرة. وليس (التناص) إلا ترجمة عملية لواقع هذا الحقيقة .

وان كان ما نقوله ينطبق على درويش في تكرار بعض الصور، فهذا لا يعني أنه يستطيع النجاح دائما في السيطرة على كل صوره المتكررة لتظهر دائما برداء جديد، وسنرى لاحقا كيف أنه يكرر صورا بشكلها الثابت والمجرد، إما لأن السياق يستدعيها دائما بشكلها الثابت، أو لأنها من الصور التي يصعب التحكم بها، أي أنها تقترب من (المعاني العقم) على حد تعبير القدماء .

و صورة الحصان في شعر درويش من الصور التي استطاع النجاح في السيطرة عليها، وتدويرها على نحو إبداعي لا يمكن إنكاره، ولعل تتبع تكرار هذه الصورة هو ما يؤكد ذلك .

وردت صورة الحصان في البدايات متكررة بلفظة (مهر / مهرة) ، وفي مشهد يحرص فيه أنْ يؤكد على أنه لم يبع(مهره / مهرته) ، فنجده يقول :

"لم أَبِعْ مُهْرِي و لا راياتِ مَأْساتي الخَضِيبةْ " (1)

"لم أبِعْ مُهْرتي في مَزاد الشِّعارِ المُسَاوِمْ "(2)

وواضح هنا أن بيع المهرة يعني القعود عن قتال الأعداء باعتبارها ركوبة الحرب قديماً، وإن لم تبق كذلك في زمننا إلا أنها ظلت تحمل هذه الدلالة ولو نظرياً، وما دام بيع المهرة يعني عدم القتال،فهذا يعني أن تسلم للعدو بما يفعله، وبما يسرقه من الأرض، وبمعنى آخر: إن بيع المهرة يعني بيع الأرض والقضية. وعليه، سيكون

---

(1) " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 26

(2) " حبيبتي تنهض من نومها " ، الديوان ، ص 159

الحصان هنا قد مثل للشاعر أرضاً وقضيةً يحرص على الارتباط بها وعدم التخلي عنها، وهذا ما يصرح به درويش ويؤكده شعراً :

"أراكِ إذا استندتُ
إلى وِسادةْ
مهرةً تعْدو "(1)

"متى نشربُ الكأسَ نَخْبكِ
حتى ولو في الأغاني
أيا مهرةً يمْتَطيها طغاةُ الزّمانِ
وتُفْلتُ منّا "(2)

ثم لا تلبث هذه الصورة أن تتطور لديه، فنجده يخفي الحصان ويبقي صوته فقط. هل لأنه بعيد عن الأرض فلا يرى الحصان، ولكنه قد يسمع صوته ؟ أم لأن شكل الحصان قديم في رؤيته إلى حد اكتفى منه بالصوت فقط ؟. تنساق الرؤية دَأبا محاولة الكشف والتقصي، وما يبدو أن هيئة الحصان قديمة جدا أخذت الذاكرة تتخلى عنها شيئاً فشيئاً إلى حد اختفت فيه، وبقي ما يميزها عن غيرها، وهو الصوت، وهذا الصوت يتسرب من الذاكرة أحياناً ليرسم للشاعر شكل الأرض التي لم يُعد يراها. إنه لغة أخرى تخاطبه الأرض بها فلا يفهمها سواه، تماماً كما مثلت رائحة اللوز، وعطر البرتقال لغة تخاطبه الأرض من خلالها أيضاً:

(1) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 68

(2) نفسه ، الديوان ، ص 79

"كَمْ اندَفعتُ إلى الصَّهيلْ
فلَمْ أجِدْ فرساً وفُرسانا
وَأَسلَمَني الرَّحيلُ إلى الرَّحيلْ " (1)

"لنا جسدانِ من لغةٍ وخيلٍ
ولكنّ ليس يَحمينا الصهيلْ "(2)

"لِنذهبْ هناكَ .... هناكَ شمال الصَّهيلْ "(3)

"صهيلُ الخيولِ على السَّفحِ : إمّا الهبوطُ وإمّا الصُّعودْ "(4)

"ونَنفُخ في النَّاي لونَ البعيدِ البعيدِ ، ونَرسمُ فوقَ ترابِ الممرِّ صَهيلاً "(5)

وعلى أيّ حال، فمن الواضح أن صورة الحصان تشغل حيزاً في نفس الشاعر لا يمكن إنكاره، ونحدس هنا أنها ناشئة في الأصل من صورة حصان كان لوالده، وكان درويش صغيراً وقتها (وقت هُجِّر الفلسطينيون من بلادهم) ؛ إذ كان عمره لا يزيد عن ستة أعوام، فيتذكر حصانهم وكأنه طيف متماهٍ لا يميز منه بدقه سوى

---

(1) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 393
(2) نفسه ، الديوان ، ص 406
(3) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 487
(4) نفسه ، الديوان ، ص 494
(5) نفسه ، الديوان ، ص 510

صوته فقط، وهذا الصوت مازال يدقُّ كناقوس خفي في سطور الذكريات. فلنستمع إليه في حوارية له مع والده يقول :

" لماذا تركتَ الحصانَ وَحيداً ؟
– لِكي يُؤْنسَ البيتَ يا ولَدي،
فالبيوتُ تَموتُ إذا غابَ سُكَّانها "(1)

إن هذا المشهد الذي لم يفارق الشاعر هو أصل هذه الصورة، وما تفرع عنها، وما نما متعلقا بها في شعره، فلا يزال مشهد رحيله مع أسرته عن البيت وتركهم الحصان وراءهم يؤثر في نفسه؛ لذا وجدناه في بداية أعماله مُصرّاً على قوله : (لم أبع مهري) .

" أنا ساعةُ الصِّفْرِ دقَّتْ... فَشَقَّتْ
خَلايا الفراغِ على سَرجِ هذا الحصانِ
المُحاصرِ بينَ المِياهِ
وبين المياهْ ."(2)

لقد بقي الحصان إذن، محاصراً وحيداً إلى أن جاء اليهود ليسرقوه بعدما تركه أهله:

" أَخذوا مِنكَ الحصانَ الخَشَبيّ
أَخذوا ، لا بأسَ ، ظِلَّ الكواكبِ
يا صَبيّ "(3)

---

(1) " لماذا تركت الحصان وحيدا " ، الديوان ، ص 603

(2) " محاولة رقم 7 " ، الديوان ، ص 226

(3) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 98

فإذا كان حصان درويش الصبي الذي يقلد الرجال في ركوبهم الخيل قد سُرق، فانّ الحصان الحقيقي قد سُرق أيضاً (حصان والده) :

" وأَكتبُ عنكِ بلاداً
ويحتلُّها الآخرونْ
وأرسمُ فيكِ جوادا
ويَسرقُهُ الآخرونْ "(1)

وعلى هذا، فصورة الحصان في شعر درويش مرتبطة أكثر ما يكون بماضيه، وبما رحل معه من ذكريات الطفل الذي فارق الأرض صغيراً. وصحيح أن هذه الصورة قد ترد في مواطن لا علاقة لها بالأرض أو الذكريات، إلا أنها نابعة في الأصل منها، تستقي منها الإحالة والروح، ولو على المستوى النفسي للشاعر وحده، بعيداً عن السياق الذي وضعت فيه، أو رؤية القارىء لها .

ثانياً : صورة الحمام

تعتبر هذه الصورة كسابقتها من حيث التكرار ضمن هذا المستوى الذي نتحدث فيه عن صورة الحيوان في شعر درويش، فصورة الحمام حاضرة معه منذ بداياته، ومتكررة في شعره بإيقاعات مختلفة، فنجده في البدايات من أعماله يكرر صوت الحمام(الهديل) بما يوحي به من حزن للتعبير عن حزنه الشخصي، أو ليطبع المشهد كله بطابع حزين.

"مُلوّحةٌ يا مناديلُ حُبِّي
عليكِ السلامْ

---

(1) " محاولة رقم 7 " ، الديوان ، ص 241

تقولينَ أكثر مما يقولُ
هديلُ الحمامْ "(1)

ثم لا يلبث الأمر أن يتطور لديه، فيستحضر الأسطورة القائلة: إن للحمامة فرخٌ صغير كان اسمه(الهديل)، وقد فقدته بعد أن طار عنها مفارقاً سفينة نوح التي كانت تحملهما، ثم ضاع الصغير في عرض البحر، ولم يستطع العودة إلى أمه التي ظلت تبكيه، وتناديه باسمه الذي اكتسى رداء الحزن على مر الزمن. ودرويش يطلُّ علينا مشبهاً نفسه بالهديل، وجاعلاً من فلسطين حمامة تبكي أبناءها الذين ضاعوا في هذا العالم المتسع – كاتساع البحر الذي ضاع فيه الهديل– ، ولم يستطيعوا العودة إليها:

" يا نوحُ !
هَبْني غصنَ زيتونٍ
ووالِدتي حمامةْ " (2)

ثم يتطور الأمر لديه،فيستخلص من هذه الصورة ما توحي به قصة الهديل من ضياع ليسحبها على نفسه وأبناء شعبه، ثم يبدأ بالتركيز عليها.يقول مخاطباً "فدوى طوقان":

" لم نكنْ قبل حزيرانَ كَأفراخِ الحمامْ
لذا لم يَتفتّتْ حُبُّنا بين السّلاسلْ "(3)

ويقصد بقوله :" كأفراخ الحمام" ، أي: ضائعين مشردين .

---

(1) " عاشق من فلسطين " ، *الديوان* ، ص *47*

(2) نفسه ، *الديوان* ، ص *57*

(3) " حبيبتي تنهض ... " ، الديوان ، ص 165

" تكلّمْ عن الأمس يا صَاحِبي
كيْ أرى صورتي في الهديلْ "(1)

ويريد : كي أرى نفسي تائهاً ضائعا مشرداً .

وإن كان درويش قد استخدم (الحمامة) هنا في قالب يومئ بالحزن من جهة، ويعكس حال الفلسطيني الذي يئس من إمكانية الرجوع إلى أرضه من جهة أخرى، فهو أيضاً يوظفه في قالب آخر، وهو ما اصطلح الكثيرون عليه من أن الحمام رمز للأمن والسلام، فيقول:

" والشمسُ تُشرقُ ثمّ تَغربُ والظَّلامْ
يَعلو ويهبطُ . والحمامْ
ما زالَ يرمزُ للسَّلامْ "(2)

وفي حديثه عن اليهود ، وتمنيه لو كانوا مسالمين نجده يقول :

" وكان صوتُ أمِّه المُلْتاعْ
يَحفرُ تحت جِلدهِ أُمنيةً جديدةْ
لو يَكبرُ الحمامُ في وزارةِ الدِّفاعْ
لو يَكبرُ الحمامْ ! "(3)

ودرويش كثيراً ما يخفي كلمة (السلام)، ويكتفي بذكر الحمام في سياق يدل عليه، كما في الصورة السابقة، وكما في قوله :

---

(1) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 487

(2) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 59

(3) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 95

" أُعِدُّ لكِ الذِّكرياتِ ، وأفتحُ نافذةً للحمامِ المُصابِ بنسيانِ دِفْلى "(1)

والذي يقوي ما ذهبنا إليه، من أن ذكره للحمام في هذه الصورة للدلالة على السلام، تكراره لنفس الصورة بعد زمنٍ لكن بشيء من الوضوح، فيقول :

" .... ولنْ تَسأليني : متى يفتحُ
السِّلمُ أبوابَ قَلعَتنا للحمامْ . "(2)

ودرويش في توظيفه لصورة الحمام ضمن مشاهد يعبر فيها عن الحزن، أو الضياع، أو السلام لا يغفل مطلقاً تعلقه الشخصي بهذه الطيور الجميلة، فالحمام حاضر معه أيضاً في مشاهده العاطفية :

"أتَبقينَ فوقَ ذِراعِي حَمامَةْ
تَغْمسُ مِنقارهَا في فَمي
تُجَنِّحُني ... كيْ أطيرْ
تُهَدهِدُني .... كيْ أنامْ
وتَجعلُ لاسميَ نبضَ العبيرِ
وتَجعلُ بيتيَ بُرجَ حمامْ ؟ "(3)

والحمام حاضر أيضاً في لونه، فدرويش كثيراً ما ينتزع من الحمام بياضه الهادئ، فيذكر الحمام ويريد لونه الأبيض، ومن ذلك قوله :

" بحرٌ لِراياتِ الحمامِ ، لِظلِّنا ، لِسِلاحنا الفَرديِّ

---

(1) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 507

(2) " سرير الغريبة " ، الديوان ، ص 671

(3) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 64

بحرٌ للزَّمانِ المُستعارِ . "(1)

وما يعنيه برايات الحمام : رايات الاستسلام البيضاء

" مساءً فوق بيروتَ :

الرخامُ

يَنِزُّ دماً ويَذبَحُني الحمامُ "(2)

ويريد : يذبحني بياض الرخام الذي بلون الحمام وصفته ؛ لأن بياض الرخام يزيد في وضوح لون الدم (الأحمر) الذي ينزُ عليه .

ورغم تنوع القوالب التي يكرر فيها درويش صورة الحمام، إلا أن القالب الأول الذي وظفها فيه (المستوحى من أسطورة الهديل) هو الأكثر تكراراً في شعره، بل لقد طوّر صورة الهديل الذي فارق أمه / (الشاعر الذي فارق أرضه) على نحو ملحوظ، فاختفى الهديل تدريجياً، وبقي الحمام وحده في هذه الصورة يعاني القضية الأساس، وهي الرحيل والضياع في بلاد الآخرين بعيداً عن الأرض الأم. لذا نجده يكرر فعلي (يطير) و(يحط) كثيراً في حديثه عن الحمام، على اعتبار أن الأول يعني الرحيل ومغادرة الأرض (يطير)، والثاني يعني العودة والرجوع إليها (يحط):

" – سَأمْشي

– إلى أينَ يا صَاحِبي

– إلى حيثُ طارَ الحمامُ فَصفَّقَ قمحٌ "(3)

ويقصد هنا : إلى أرض فلسطين

(1) " مديح الظل العالي " ، الديوان ، ص 394

(2) " مديح الظل العالي " ، الديوان ، ص 364

(3) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 389

" يطيرُ الحمامُ
يَحُطُّ الحمامْ "(1)

" لقد أفْرَغَتْهمْ سماءُ الحديدِ من الذِّكرياتِ ، وطار الحمامْ
إلى جهةٍ حدَّدتها أصابِعُهم شرق أشْلائهم "(2)

وما دام طيران الحمام يعني الرجوع إلى الأرض أو الرحيل عنها، لم يفت على درويش بحسه وبراعته ما يحتاجه الحمام للطيران، وهو الريش. لذا يظهر (ريش الحمام) متكرراً أيضاً ضمن هذه الصورة باعتباره وسيلة الرجوع الوحيدة. فكان من الطبيعي أن تبثه الأرض وتحمله كل ما تملك؛ لأنه من سيُرجِع أبناءها إليها :

" بيروتُ من تَعبٍ ومن ذَهَبٍ ، وأنْدلُسٍ وَشامْ
فضةٌ زبدٌ ، وصايا الأرضِ في ريشِ الحمامْ "(3)

فقوله هذا يفهم على أن بيروت: هي وصية فلسطين لأبنائها الراحلين إليها .

وفي لحظات اليأس والقنوط من أمل العودة، يكتفي درويش بتعطيل فاعلية الريش، ودوره في الطيران (العودة) :

" لا تَغْضَبي منِّي .... ولا تَغْضَبْ من الذِّكرى ومن صَدأ على
رِيش الحمامْ "(4)

---

(1) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 419
(2) " ورد اقل " ، الديوان ، ص 492
(3) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 428
(4) " هي أغنية " ، الديوان ، ص 464

وفي لحظات التفاؤل وانبعاث الأمل من جديد نجده يقول :

" سأَقْطفُ فاكهةَ الضّوء من شجرٍ واقفٍ للجميعِ .....
سأمْلكُ وقتاً لأسْمعَ لحنَ الزّفافِ على ريشِ هذا الحمامْ "(1)

وبعد، فنحن لا نزعم هنا أن صورتي الحصان والحمام هما فقط ما يتكرر من صور ضمن هذا المستوى في شعر درويش، فهناك صور متكررة أيضاً على نحو واضح، لعل من أبرزها صورة الغزال، وصورة العصافير، ثم هناك صور متكررة على نحو قليل جداً كتشبيهه اليهود بالثعالب والذئاب، لاسيما في بداياته :

" كانَ أَبِي
كعَهدهِ ، مُحَمَّلاً مَتاعِبا
يُطاردُ الرغيفَ أينما مَضى ....لأجلهِ يُصارعُ الثَّعالِبا...."(2)

" فقدْ وَزَّعتُ وَرْداتِي
على البُؤساءِ منذُ الصُّبحِ .... وَرْداتي
وصَارعْتُ الذِّئابَ وعُدتُ للبيتِ "(3)

(1) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 508
(2) " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 15
(3) نفسه ، الديوان ، ص 17

3- المستوى الثالث : مظاهر طبيعية أخرى دائمة التكرار

بعد أن عرضنا لما يتكرر من صور ضمن المستويين الأول والثاني، سنعرض هنا لآخر مستويات الطبيعة المتكررة في شعر درويش، وهي كل ما ينتمي إلى الطبيعة من غير جنس النبات أو الحيوان. وواقع الأمر إن أشعاره ممتلئة بكثير من مظاهر الطبيعة المختلفة، ففيها النجوم، والسماء، والشمس، والقمر، والغيوم، والبحر، والنهر، والرياح، والأرض، والحجارة، والرمال، والسهول، والجبال، والوديان، وغيرها... وسنعرض هنا لأكثرها تكراراً في شعر درويش، وهي صورة البحر كمثال على تكرار الصورة ضمن هذا المستوى .

صـــــورة البـــــحر

ترد صورة البحر في شعر درويش متكررة وموقعة بإيقاعات مختلفة، منها الرحيل والعودة،ومنها الغضب والثورة. وأياً كانت صورة البحر، فهي كغيرها من الصور التي تتكرر لتدلنا على تعلق الشاعر بها من جهة، وعلى حضورها المطَّرِد في رؤيته للكثير من الأشياء حوله من جهة أخرى. ولعل كثرة تردد هذه الصورة ما يجعل قارئ شعره يظنه بحاراً وليس شاعراً، لكن درويش رغب منذ البداية إلا أن يجمع بينهما في شخصه الشعري على أقل تقدير، فنجده يطل علينا سندباد دائم التنقل والترحال :

" وبَكى لِصوتٍ ما، حنينٌ
في شِراعِ السندبادْ
رُدِّي شَهقَةَ المنديلِ مِزماراً يُنادي ...
فَرَحِي بأنْ أَلقَاكِ وَعداً كانَ يَكْبُر في بِعادي "(1)

---

(1) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 62

وإن كان حضور السندباد في شعر درويش قليلاً جداً ؛ إذ لا نجد ذكراً له إلا في البدايات، فهذا لا ينفي الإيحاء الكلي لما تحدثه صورة السندباد من أثر، وما تستحضره من مشاهد يدور معظمها حول ثنائية الرحيل و العودة التي تفضي بدورها إلى ثنائية أخرى، وهي ثنائية البداية والنهاية :

"وأنتِ الهواء الذي يَتعرَّى أمامي كَدمعِ العِنبْ
وأنتِ بداية عائلة المَوج حين تَشَبَّثَ بالبرِّ
حين اغتربْ "(1)

"للبحرِ مهنتُهُ القديمةْ
مدٌ وَجَزر "(2)

ويريد هنا "بالمد والجزر" : الرحيل والعودة؛ إذ يبدو أن حركة الموج هي التي استحضرت هذه الثنائية أصلاً (المد = الرحيل) (الجزر = العودة). فإنْ كان المد (ونعني به رحيله أو رحيل الفلسطيني عامة عن فلسطين) قد تحقق، فإن مسألة الجزر(العودة) ظلت مجهولة في رؤيته، بل يكتنفها غموض يحيله في بعض الأحيان إلى حالة من النفي والضياع داخل هذا البحر، فنجده يقول:

" لا شيءَ يَطْلُع من مرايا البحرِ في هذا الحصارِ
عليكَ أنْ تجدَ الجسدْ
في فكرةٍ أُخرى وأنْ تَجدَ البَلَدْ " (3)

---

(1) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 419

(2) " هي أغنية " ، الديوان ، ص 449

(3) " مديح الظل العالي " ، الديوان ، ص 351

ثم يتابع من نفس القصيدة قائلاً :

" الآن بحرٌ.
بحرٌ كلُّه بحرٌ،
ومَن لا برَّ لهْ لا بحرَ لهْ " (1)

ولعل شعوره بهذا الضياع هو ما عمّق لديه الإحساس بالغربة والنفي والتشرّد :

"لا بحرَ فيكِ لكي أصُبَّ نِهايَتي . لا برِّ فيكِ لِأهتدي مِن حيثُ شَرَّدني الإلهُ "(2)

" ولماذا أنا
أتَشَردْ
أو أتَبدَدْ
بين الرياحِ وبين الشعوبْ
فَأجبتُ :
في الخريفِ تعودُ العصافيرُ من حالةِ البحرِ." (3)

ويريد : من حالة النفي والاغتراب .

ويبدو أن شعوره بالضياع يتعاظم، وينمو اطّرادا باستمرار الرحلة، ولنا أن نتخيله كأيّ راحل في البحر ضل طريقه، فلا شيء حوله يرشده أو يستهدي به، فتبدو الدنيا حوله كالمرايا:

---

(1) نفسه ، الديوان ، ص 351

(2) " هي أغنية " ، الديوان ، ص 467

(3) " محاولة رقم 7 " ، الديوان ، ص 243

" نَلْتَفُّ بالمدنِ البعيدةْ والبِحارْ
لِنُفسِّر الأملَ المُفاجئَ والرجوع إلى المرايا "(1)

" لا شيءَ يَطلُعُ من مرايا البحرِ "(2)

وما يقترب من المنطق أن هذه الحالة هي التي أفضت به إلى تشبيه نفسه بالهديل بن الحمام الذي أسلفنا الحديث عنه؛ فكلاهما ضل طريقه في البحر، ولم يستطع العودة. ومع تعاظم هذا الضياع في البحر، وانعدام القدرة في الوصول إلى الأرض (البر)، نجده يضيق ذرعا بهذه الحالة فيصرخ قائلا:

"وكمْ سنةْ
سَنَنامُ في نُزُلٍ على بحرٍ ونَنْتظرُ المَكانْ
ونقولُ: بعد هُنَيهَةٍ أُخرى سنخرجُ من هنا
مِتْنا من النَّوم ، انكسرنا ها هُنا
أَفَلا يَدومُ سوى المُؤَقَّت يا زمانَ البحر فينا "(3)

ثم إن هذا الضيق يتحول تدريجيا إلى حالة من الغضب والثورة التي يسلمها درويش إلى البحر طواعية، فيظهر المشهد أعنف ما يكون :

" لو كانَ لِي في البحرِ أشْرِعةٌ

(1) " أحبك أو لا أحبك " ، الديوان ، ص 210
(2) " مديح الظل العالي " ، الديوان ، ص 351
(3) " هي أغنية " ، الديوان ، ص 449

أخذتُ الموجَ والإعصارَ في كَفِّي
وَنَوَّمْتُ الغِيابْ "(1)

ويبدو البحر في هذا المشهد هادرا مزبدا، و(زبد البحر) من العبارات التي تتكرر كثيرا كتعبير عن حالة الغضب والثورة:

" أنا لا أُودِّعُ ،بلْ أُوزِّعُ هذهِ الدُّنيا
على الزَّبدِ الأخيرْ "(2)

" من شَظايا فكرةٍ جِئْنا إلى هذا الزَّبَدْ
لا تَسألونا كمْ سَنمْكثُ بينَكمْ ...
.....دَعُونا
نُفْرِغُ السُّفنَ البطيئةَ من بقيَّةِ رُوحِنا ومِنَ الجَسَدْ "(3)

" لا تستطيعُ القصيدةُ أكثر ممّا استطاعَ الزَّبد "(4)

وفي ضوء ثنائية (الرحيل والعودة) يُأطِّر درويش لثنائية أخرى، وهي ثنائية (البداية والنهاية)، والتي تحيل دائما إلى شيء واحد هو ساحل البحر أو الميناء، فمنه كانت بداية الرحلة، وعنده ستكون نهايتها. لذا تتكرر في شعره ضمن هذه الثنائية صورتان: الأولى للميناء، والثانية لساحل البحر.

---

(1) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 46
(2) " مديح الظل العالي " ، الديوان ، ص 376
(3) " هي أغنية " ، الديوان ، ص 449
(4) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 492

أما الصورة الأولى، فتتكرر بدلالة ثابتة تعكس كره الشاعر للميناء وسخطه عليه، ربما لأن الرحيل الذي لم يرده الشاعر كان من خلاله(رحيل الإنسان الفلسطيني)، وربما لأن قدوم اليهود إلى فلسطين كان من خلاله، وربما لأن خيرات الأرض المسروقة تصدَّر أيضا من خلاله :

" رأيتُكِ أمس في الميناءْ
مسافرةً بِلا أهلٍ بلا زَادِ
....
لماذا تُسحَبُ البَيَّارةُ الخضراءْ
إلى سجنٍ، إلى مَنفى ، إلى مِيناءْ "(1)

" و أكتبُ في مُفكِّرَتي
أُحبُّ البرتقالَ و أَكرهُ الميناءْ
وأَرْدِفُ في مُفكِّرتي
على الميناءْ "(2)

" فالملحُ ذَابَ على يَديْ و شِفاهي
مطرٌ على الإسفلتِ يَجرِفُني إلى
ميناءِ مَوْتانا ..... وجرحك نَاهِ "(3)

(1) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 41
(2) نفسه ، الديوان ، ص 42
(3) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 111

" رايتي سوداءُ
والميناءُ تابوتٌ "(1)

والصورة الثانية (صورة ساحل البحر) ترد موقعة بدلالة ثابتة أيضاً، فالساحل هو ساحل البحر الأبيض المتوسط (الساحل الفلسطيني)، و في رؤية درويش إن هذا الساحل هو بداية البحر:

" سَفِينتُنا تَحملُ البرَّ باحثةً عن مرافئ للبرّ ، كُنّا ندافعُ عن واجبِ الكلماتْ
وعن كعْبِ آشِيلَ كُنّا نُواصلُ هذا الرحيل إلى البدءِ
مَنْ يُوقفُ البحرَ كي نَجدَ البدءَ في ساحِلهْ "(2)

و إن صح اعتبارنا أن رؤية درويش للبحر – في هذه الشواهد – لا تعدو كونه تعبيرا عن حالة الغربة والنفي والضياع، فإنّ مغادرة الساحل بالنسبة له تعني الدخول ضمن دائرة الضياع اللامتناهي. ولأن درويش قد دخل ضمن هذه الدائرة أصلا، نجده كثيراً ما يلجأ إلى ما يمكن أن نسميه (شذوذ الأمنية)، فيكرر أمنيته في أن يكون (حجرا) في رمال هذا الساحل، يقاوم الموج فلا ينجرف معه إلى البحر في رحلة الضياع هذه:

" ليتَ الفتى حَجرُ
يا لَيتَني حَجرُ
أكُلّما لمَعتْ عينانِ
شَرَّدَني

---

(1) " حبيبتي تنهض من نومها " ، الديوان ، ص 169

(2) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 502

هذا السَّحابُ سَحاباً
أكلَّما لَمَعتْ جيتارةٌ
خَضَعتْ رُوحِي لِمَصْرعِها
في رَغْوةِ السُّفنِ "(1)

" أنا الحَجَرُ الّذي شَدَّ البِحار إلى القرونِ اليابسةْ "(2)

" لعلّ الفَتَى حَجَرٌ .....
لكنَّهُ يَجمعُ المُلْصَقات ......
قال : لماذا تكونُ الثقافةُ ظِلُ الجنودِ على ساحلِ الأبيضِ المُتَوسِّط "(3)

و يمضي درويش في توظيفه لصورة البحر، وما تستدعيه من ثنائيات رغم أنه يخرج عن دلالة هذه الثنائيات في بعض الأحيان ليقتبس منها الإيحاء فقط ، فعند حديثه عن الأنثى – مثلاً – :

" تكونينَ نائمةً حين يَخْطِفُني الموجُ
عند نهايةِ صدْركِ يبْتَدئُ البَحر "(4)

ويريد : تبتدئ النشوة التي أضيع في لذتها تماماً كضياعي في البحر

---

(1) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 385
(2) " مديح الظل العالي " ، الديوان ، ص 377
(3) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 399
(4) " محاولة رقم 7 " ، الديوان ، ص 254

صـــورة المـــكان

" لم يكن المكان يوما إلا امتحانا ذاتيا لمواجهة النص المعقد، وكانت مواجهة فيها من أحكام الذات الشيء الكثير، وكشفت عبر الممارسة النقدية أن الفن إذا ما ابتعد عن احتواء المكان فقد واقعيته، وأن الفن إذا ما تنكر للمكان عاش في تاريخ اللاتاريخ ."(1)

هكذا تبدو أهمية المكان ودوره في بناء النص، فهو مرحلة مهمة من مراحل الكشف عن حركية الرؤى بين الواقع والذكريات التي تظهر في كثير من الأحيان متداخلة على نحو يبدو فيه المكان حيزا ممتدا متضمنا الكثير من الأحداث في لحظة زمنية محددة، وهذا هو مكمن الصعوبة والتعقيد. "إن المكان من أكثر الأنساق الفكرية في بناء الشعر الحديث تعقيدا، فهو ليس كيانا حاملا لكل التواريخ الصغيرة والكبيرة فقط، وإنما هو اللحظة الزمنية التي أرى فيها هذه التواريخ وقد انبنت بطريقة منهجية "(2)

وصورة المكان في شعر درويش من أكثر الصور تكرارا بعد صورة الطبيعة؛ إذ تبدو هذه الصورة بما تحتويه من صور جزئية ماثلة بحيثياتها ودلالاتها المختلفة على نحو يصعب إغفاله. ولعل تكرار المكان بصوره المختلفة شاهد آخر على تعلق الشاعر بالأرض وارتباطه بها، هذا التعلق الممتزج بمشاعر الغربة التي ما برحت تغذيه بين الفينة والأخرى بومضات حزن عميق بدت من أهم الأسباب التي تدفع الشاعر دأباً إلى استحضار المكان، وترديد ذكره على هذا النحو.

---

(1) " إشكالية المكان في النص الأدبي " ، ص 8

(2) نفسه ، ص 394

فالأمر، ببساطة القول، استحضار النقيض لواقعه المنطوي على شيء من الضياع والغربة، ولو على المستوى النفسي بالنسبة له كفلسطيني قبل كونه شاعراً؛ فالغريب يتذكر الأهل والوطن عقب أي عارضٍ أو ملمةٍ تلمُّ به، ومثل هذا كثير متكرر في أشعار القدماء والمحدثين على حد سواء؛ إذ المسألة لا تخرج عن كونها بعداً إنسانياً قبل كل شيء.

بيد أن ما يميز هذا الشعور بالنسبة لدرويش هو يأسه من العودة أو الرجوع إلى المكان، وكيف يعود إلى اللاشيء أو اللامكان ؟ لقد هدم اليهود منزله، وسُويت قريته - البروة - بالتراب. لذا فدرويش إذ يعود إلى المكان ويكرره بوصفه قريةً أو منزلاً، إنما يعود إليه عبر الذاكرة، فهي إذن عودة على المستوى النفسي إلى هذا المكان الذي ما انفك يذكره :

"وَكلُّ ما قيلَ وما يُقالُ بعدَ غَدْ
لا يَنْتَهي بِضَمَّةٍ أو لَمْسةٍ من يَدْ
لا يرجعُ الغريبُ للدِّيارْ
لا ينزلُ الأمطارْ
لا ينْبتُ الرِّيشَ على جَناحِ طَيرٍ ضائعٍ ... مُنْهَدّ "(1)

ولعل درويش في عودته الشعورية هذه التي تتخذ شكلاً من أشكال الهروب إلى المكان يقترب كثيراً من الشاعر الرومانسي في هروبه إلى الطبيعة. ونحن هنا لا نوطّىء لإثارة شيء ما بقدر ما نحاول إضاءة جانب مهم في شخصه قبل شعره. وسيبدو الأمر أكثر وضوحاً إذا نظرنا إلى المكان وتعاملنا معه بوصفه نقطة زمانية

(1) " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 18

محددة في عمره كشاعر؛ إذ لا مكان أصلاً بلا زمان، ومادام المكان متكرراً فهذا يعني أنّ الزمان الذي يشتمل عليه سيتكرر أيضاً.

فدرويش يحمل معه المكان بذاكرة طفل لم يجاوز أعوامه الستة، وهي عمره عندما خرج من قريته. ولذلك فإن العودة إلى المكان تمثل، ولاشك، عودة إلى زمن الطفولة، ذلك الزمن الجميل الذي يتمنى الشاعر عودته:

"أحِنُّ إلى خُبزِ أُمّي
وقهوةِ أُمّي
ولَمْسةِ أُمّي
وتَكبرُ فِيَّ الطُّفولةُ
يوماً على صدرِ يومِ"[1]

واللافت الجميل أن درويش مازال يرى المكان ويتذكره بِعَينيّ ذلك الطفل الصغير، ولعل هذا ما يفسر بساطة الصور المتعلقة بالمكان في شعره، فهي لا تعبّر عن ذاكرته كشاعر، بل عن ذاكرته كطفل صغير. وهذا واضح ملموسُ من تكراره لصورة منزله القديم في "البروة" بما تتضمنه من صور جزئية بسيطة كصورة باب المنزل،سطحه، درجه، تنُّوره، وقهوته الصباحية.

---

(1) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 49

صـــــورة المـــنزل

تبدو صورة المنزل من أكثر صور المكان تكراراً في شعر درويش، ومع ذلك قلما نجده يقرُّ صراحة بلفظة (منزل / بيت) في صوره، بل يكتفي عادة بتكرار أجزاء من مكونات هذا المنزل، أو بعض مشاهد اقترنت به ولا يزال يذكرها منذ طفولته. وعليه، جاءت صورة المنزل مقسّمة موزعة على أربع صور جزئية هي: (باب المنزل) و (سطح المنزل) و (رغيف الخبز) و (القهوة الصباحية).

1- باب المنزل :

يكرر درويش باب منزله القديم بدلالته الثابتة تقريباً، والتي تتلخص بما يمثله من حد فاصل بين الداخل والخارج تارة بالنسبة لمنزله، وأخرى بالنسبة لفلسطين كلها.

"وأنا على أسْوارِكِ السَّوداءَ سَاهِدْ
عَطَشُ الرِّمالِ أنا ... وأعصابُ المَواقِدْ !
مَنْ يُوصِدُ الأبوابَ دُونِي
أيُّ طاغيةٍ ومارِدْ "[1]

لقد مثل الباب بالنسبة له حداً فاصلاً بين الدخول إلى الأرض أو الخروج منها، حداً فاصلاً بين البقاء أو الرحيل، بين السكنى أو الضياع والتشرد. وإذا كان درويش لا يصرح بهذا في بداياته، فإنا نجده يقر بذلك صراحة في مراحل متأخرة من شعره، ولعل هذه الحوارية بينه وبين والده في قصيدته (أبد الصبار) خير ما يوضح ذلك :

---

[1] " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 8

- وَمَنْ يَسكنُ البيْتَ بَعْدَنا
يا أبي
- سَيَبقى على حَالِهِ مِثلما كانَ
يا وَلَدي
- تَحَسَّسَ مِفتاحَهُ مِثْلَما يَتَحَسَّسُ
أعضاءَهُ. واطْمَأَنّ ..."(1)

لقد مثّل هذا المشهد حقيقة المعنى الذي لأجله يكرر درويش باب المنزل. إنه الحد الذي بإغلاقه بدأت الرحلة والمعاناة لا له ولوالده فقط، بل لكل فلسطيني أغلق بابه ظانّاً أنه سيعود ليفتحه عما قريب، ولكن هيهاتَ.

"وأنتِ كَنَخْلَةٍ في البَالِ
ما انكَسَرتْ لِعاصفةٍ وحَطَّابِ
وما جَزَّتْ ضَفائِرُها
وُحوشُ البيدِ والغَابِ ...
ولكنّي أنا المَنْفيُّ خَلفَ السُّورِ والبَابِ "(2)

ويقول أيضاً :

" أَخَذوا باباً لِيُعطوكَ رِياحْ
فَتَحوا جُرحاً لِيُعطوكَ صَباحْ

---

(1) " لماذا تركت الحصان وحيدا " ، الديوان ، ص 603

(2) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 43

هَدَمُوا بَيْتا لكي تَبْني وَطنْ
حَسَنٌ هذا ... حَسَنْ "[1]

نعم، لقد أخذ اليهود باب بيته وأعطوه الرياح رمز الضياع والنفي والخواء. ولمّا كان الباب هو الحد الذي يبدأ به منفى الشاعر، فإن عبوره وتخطيه يمثل، ولاشك، زوال النفي وانتهائه.

" يا أُمَّنا انتظري أمامَ البابِ. إنَّا عائِدونْ
هذا زمانٌ لا كَمَا يَتَخيَّلونْ
بِمَشيئَةِ المَلَّاحِ تَجري الرِّيحُ ...
والتَّيارُ يَغْلِبُهُ السَّفَيْنْ ! "[2]

فالباب إذن بداية الدخول إلى فلسطين مثلما كان بداية الرحيل عنها، وهو بذلك يؤدي ما تؤديه صورة البحر في تجسيد هذه الفكرة. بيد أن دلالته لا تلبث حتى تتطور؛ إذ يخفي درويش كعادته معظم معالم هذه الصورة، ثم يبدأ ربطها بدلالات وتداعيات مختلفة تحمل حقيقة تصوره للأمر. وما كان لنا أن نخلص إلى هذه النتيجة لولا تتبع مواطن هذه الصورة المتكررة في شعره، والتي أجملها درويش وجسد ما يتعلق بها بوضوح حين قال:

"لمْ يَبقَ في تاريخِ بَابِي ما يَدُلُّ على حُضُورِي أوْ غِيابِي
بابٌ لِيدخُلَ مَنْ يَتوبُ ومَنْ يَؤُوبُ إلى الرُّموزْ
بابٌ ليحْملَ هُدْهدٌ بعضَ الرَّسائلِ للبَعِيدْ

---

(1) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 98

(2) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 56

لمْ يَبقَ في تاريخِ بَابِي غَير خُطْوةِ مَنْ أُريدُ وَمَنْ أُحِبّ
كلُّ الذينَ كَرِهتُهُم مَرُّوا بِبَابي حِينَ نِمْتُ وحِينَ قُمْتُ
مِن آدمَ المَحكومِ بالصَّحراءِ حتَّى آخرَ الأعداءِ مِن أبناءِ أُمِّي "[1]

لقد مثل هذا المقطع حقيقة تكرار هذه الصورة وما يتعلق بها من تداعيات، فلم يعد هناك قرية أو منزل أو باب. لقد هدمها اليهود جميعا، وبالتالي لم يعد هناك ما يدل على وجوده. وإذا كان والده قد أغلق البابَ، فإن اليهود هم مَن فتحه، هذا الشعب القادم إلى فلسطين باعتبارها رمزاً دينياً بالنسبة لهم، فقد احتلوا الأرض، وغيَّروا في كل شيء، وقلبوا ذاكرة المكان. إلا أن درويش يبقى مُصرّاً على بقاء ما يدل عليه، ولو كان آثار خطوات أحبابه (والده، أمه، جده ...) على الأرض التي تشهد أنهم أبناؤها، والتي لم تعد لهم. وما بين الواقع والإصرار على تخطيه تشكلت حلقة الصراع المريرة في نفسه منذ الطفولة، فقد عاد مع أسرته من لبنان (المنفى الأول) ليجد لا شيء بعدما هدم اليهود كل شيء، ونسبوا ما بنوه لهم. وقد لخص هو جملة هذا بقوله :

" في الصباح وجدت نفسي أصطدم بجدار فولاذي من خيبة الأمل أنا في فلسطين الموعودة ...ولكن أين هي ؟ لا... هذه ليست فلسطين ....، وهذا الصبي العائد بعد سنتين من الانتظار يجد نفسه أسيرا لمصير المنفى ذاته بأسلوب آخر، وعلى ارض ليست له ...ليست له "[2].

(1) " هي أغنية ، الديوان ، ص 482

(2) " عصافير بلا أجنحة " ، المقدمة ، ص 16

2- سطح المنزل :

سبق القول إلى أن المكان لا يتكرر في شعر درويش بوصفه دالة محددة، بل بوصفه مشاهد مختلفة مما طبع في ذاكرة الطفل الصغير، ولعل من أهم هذه المشاهد التي ما زالت تلح عليه مشهد ذلك الطفل الذي يمسك ثوبَ أمه ليصعد معها الدرج الحجريّ إلى سطح المنزل حيث تنشر أمه غسيلها بينما يكتفي هو بمراقبتها تارة، أو بمراقبة ما امتد من سطوح المنازل في قريته تارة أخرى. وإذ نذهب إلى تجميع المشهد على هذا النحو، إنما نحاول ربط الصور الجزئية المتكررة، والمتعلقة فيه على نحو واضح بعدما بدأ درويش يُقرُّ بشيء منها لاسيما في أشعاره المتأخرة نسبياً. فلنستمع إليه يقول:

"أُطِلُّ كَشُرفةِ بيتٍ على ما أُريدْ
أُطِلُّ على صُورَتي وَهيَ تَهْرُبُ مِن نَفْسِها
إلى السُّلَّمِ الحجريّ. وتَحْمِلُ مِنديلَ أُمّي
وَتَخْفقُ في الرِّيحِ : ماذا سَيَحدُثُ لو عُدتُ
طفلاً؟ وعُدْتُ إليكِ وعُدْتِ إليّ "(1)

ويقول أيضاً :

"كَأَنّي على سَطْحِ بَيتي القَديمِ
ونَجمٌ جَديدٌ ...
بِعَينِيْ تَسَمَّرْ"(2)

---

(1) " لماذا تركت الحصان وحيدا " ، الديوان ، ص 596

(2) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 54

لقد مثّل سطح المنزل بالنسبة له انطلاقة الرؤية وامتدادها بلا عوائق أو موانع. لذا بدا كل ما يراه مقترناً بسطح المنزل ممتداً وكأنه لا نهاية له. يقول متحدثاً عن بيروت:

" بيروتُ زَنْبَقَةُ الحُطَامْ
وَقُبلَةٌ أُولى. مَديحُ الزَّنْزَلَخْتِ. مَعاطِفٌ للبحرِ والقَتْلَى
سُطُوحٌ للكواكبِ والخِيامْ "(1)

فمعنى قوله: "سطوح للكواكب والخيام"، أي امتداد مطلق لا نهاية له للكواكب في السماء ولخيام اللاجئين الفلسطينيين على الأرض. ويدعم هذا قوله :

"أُحِبُّ الغُموضَ الضَّروريَّ في
كَلِماتِ المُسافرِ لَيْلاً إلى ما اخْتَفَى
فَوقَ سُفوحِ الكلامِ
وَفَوقَ سُطُوحِ القُرَى "(2)

ومن الصور المتعلقة بسطح المنزل، ولا زالت تُلحّ عليه كثيراً (صورة حبل الغسيل). فهي تبدأ صورة بسيطة مستوحاة من مشهد بسيط فوق سطح منزله، ثم لا تلبث أن تتطور مختلطة بالكثير من التداعيات. ولعل تتبع تكرار هذه الصورة هو ما يوضح ذلك. يقول درويش مخاطباً أمه:

"ضَعِيني إذا ما رَجَعْتُ
وَقوداً بِتَنُّورِ نارِكْ
وَحَبلُ غَسِيلٍ على سَطْحِ دَارِكْ "(3)

---

(1) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص443

(2) " سرير الغريبة " ، الديوان ، ص 679

(3) " عاشق من فلسطين : ، الديوان ، ص 50

هكذا يبدأ حبل الغسيل في البدايات من أعماله، وفجأة يختفي من سطح المنزل ليبدأ بالظهور أمام الخيام والكهوف التي سكنها الفلسطينيون ممن تشردوا من أرضهم ومساكنهم .

"رَأيتُك عِندَ بابِ الكَهفِ
مُعلّقةً على حَبلِ الغَسيلِ ثِيابَ أيْتامِكْ "[1]

وقد مثل هذا المشهد – فيما يبدو – نقطة تحول لهذه الصورة؛ إذ لم تلبث بعدها حتى بدأت تدخل عمق القضية الأساس في شعر درويش، وهي الأرض والوطن، فنجده يقول :

"وَطَني حَبلُ غسيلٍ لِمَناديلِ الدَّمِ المَسْفوكْ "[2]

"وَتَعِبتُ الآنَ،
عَلّقْتُ أساطِيري على حَبلِ غسيل
ولهذا ... أستقيل"[3]

ودرويش في تكراره لهذه الصورة يكرر آليته التي ينتهجها كثيراً في تكراره للصور، فنجده يخفي الغسيل، ولا يبقي سوى الحبل جاعلاً منه في أحيان كثيرة رمزاً لالتقاء ما لا يمكن التقاؤه. ألا ترى أن حبل الغسيل يربط حائطين متوازيين؟، أو جاعلاً منه رمزاً يدلُّ على بقاء ما لم تدمره آلة الحرب؛ لتحقيق شيء من السخرية المرّة أو الفكاهة السوداء.

---

(1) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 42

(2) " العصافير تموت ... " ، الديوان ، ص 123

(3) نفسه ، الديوان ، ص 145

" يا أصدقائي اترُكُوا حَائطاً وَاحِداً، لِحِبالِ الغَسيلِ، اترُكوا
لَيلةً للغِنَاءْ "[1]

وهكذا، أضحى الحبل رابطا معنويا وماديا في آن، يعتمد اقترانه بالواقع أو الذكريات على طبيعة الصورة التي تحتويه، وتكراره على هذا النحو جَلِيٌّ بيِّن، والجدول التالي يوضح ذلك:

الشاهد	الصفحة
معلقة يا عيون الحبيبة على حبل نور	48
علقت نسل السلاطين على حبل السراب	170
الدروب إليك حبل من دمي	279
حبل الفراغ من الفراغ معلقاً	468

3- القهوة الصباحية :

تنتمي هذه الصورة المتكررة إلى صورة المنزل مع أنها للوهلة الأولى لا تبدو كذلك. فصورة قهوة أمه الصباحية ورائحتها لم تفارق درويش، بل ظلت معه متكررة في شعره على نحو غير مُطَّرِد، ولكن ضمن فترات متباعدة من عمره الشعري، فبدت وكأنها ناقوس يومض ثم يختفي بريقه، ثم يعاود الظهور، وهلم جرا....

" المَكانُ الرَّائحةْ
قهوةٌ تَفْتحُ شُبَّاكاً. غُموضُ المرْأةِ الأُولَى .. "[2]

---

[1] " ورد أقل " ، الديوان ، ص 495

[2] " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 413

ويقول:

" أَحِنُّ إلى خُبزِ أُمِّي
وَقَهوةِ أُمِّي "[1]

" وَمَا
شَأْنِي
أنا
بِيَدٍ تَفْتَحُ بَابَ الفَجْرِ للقَهوة "[2]

هكذا أصبحت قهوة أمه استحضارا لذكرياته، ولصورة أمه بما تمثله له من حنان افتقده تدريجياً مع الزمن ويتمنى لو قليلا منه. ذاكرة تُلحُّ وشيء لم يعد يتكرر هذه القهوة التي تميز أمه، ثم أرضه ووطنه. لذا لم يقف الأمر على حد الحنين، بل أصبحت القهوة وطناً للشاعر بكل أبعاده المادية.

"لمْ يُفَلْسفْ حُلمَهُ، لمْ يَفْهمِ الأَشياءَ
إلا كمَا يُحسُّها ... يَشمُّها
يَفْهَمُ – قالَ لِي –
إنَّ الوَطنْ
أنْ أَحتَسي قَهْوَةَ أُمِّي
أنْ أَعودَ في المَساءْ "[3]

(1) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 49

(2) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 410

(3) " آخر الليل " ، الديوان ، ص 94

ويقول أيضاً مؤكداً نفس الفكرة :

"وَرائحةُ البُنِّ جُغرافيا
وَرائحةُ البُنِّ يَدْ
وَرائحةُ البُنِّ صَوتٌ يُنادي ... وَيأخذْ
وَرائحةُ البُنِّ صَوتٌ ومِئذَنةٌ (ذاتَ يومٍ تَعُودْ)
وَرائحةُ البُنِّ نَايٌ تُزَغْرِدُ فِيهِ مِياهُ المَزَارِيبِ "[1]

واللافت في هذه الصورة أن درويش لا يتذكر من القهوة سوى رائحتها، وتلك إضافة أخرى تعيدنا إلى ما أسلفنا الحديث عنه من أن الرائحة بصورة عامة مثلت لغة تخاطب بين الشاعر وأرضه يستوي في ذلك جميع ما تصدر عنه، ونراه مكرراً في شعره كرائحة البرتقال، اللوز، القهوة، والخبز. بيد أن رائحة القهوة تبقى متقدمة على غيرها لاقترانها بحمولة دلالية أكبر، فهي من جهة لغة تخاطب بين الشاعر وأرضه، ومن جهة أخرى لغة تخاطب بين الشاعر وطفولته، ثم إنها واحدة من الرموز التي اقترنت بالعرب، وأضحت ممثلة لهم في كثير من السياقات الاجتماعية والثقافية على حد سواء.

4- رغيف الخبز:

إن هذا المشهد الريفي البسيط لامرأة تخبز فوق تنور في ساحة منزلها هي أمه في الحقيقة ظل أيضاً في ذاكرة درويش ولم يفارقه، فقد بدا في شعره متكرراً منذ البدايات.

" أحِنُّ إلى خُبزِ أُمِّي "

---

[1] " أحبك او لا أحبك " ، الديوان ، ص 217

وقد كرر درويش هذه الصورة تماماً بعد زمن طويل، وبنفس الصياغة تقريباً مُحوِّراً فيها بعض الشيء إذ يقول:

" أَحِنُّ إلى خُبزِ صَوْتِكِ "(1)

وكغيرها من الصور المتكررة مما ينتمي إلى منزله القديم، بدت صورة (الخبز) محملة بحمولة شعورية ودلالة عالية، فعلى مستوى الشعور لم تجاوز دلالة الخبز غيرها من الصور في كونها رابطا بين الشاعر وأرضه، أو بين الشاعر وطفولته، أو بين الشاعر وأمه التي يحن إليها كثيراً.

" ضَعِيني إذا ما رَجَعْتُ وُقُوداً بِتَنُّورِ نَارِكْ "(2)

ويقول أيضا :

" لِدِيني ..... لِدِيني لِأَعرِفَ في أيِّ أَرْضٍ أَمُوتُ وفي أيِّ أَرْضٍ
سَأُبْعثُ حيا سَلامٌ عَليكِ وأنتِ تُعِدِّينَ نارَ الصباحْ ، سَلامٌ عَليكِ ..... "(3)

لقد جسد درويش في هذا المقطع عمق ارتباطه بأمه وشدة حنينه لها ولزمانها. و يُحفظ له هذا الصدق العالي في حديثه عن والدته؛ إذ يصورها لنا بصورتها الحقيقية، وكما كان يراها ويحسها امرأة ريفية بسيطة كباقي نساء أرضه اللواتي صنعهن ببساطتهن وطيبتهن رمزا من رموز البقاء .

---

(1) " ورد اقل " ، الديوان ، ص 500

(2) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 50

(3) " ورد أقل " ، الديوان ، ص500

" على هذهِ الأرض ما يَسْتحقُّ الحياة : تَردُّدُ إبْريلَ ، رائحةُ الخُبْزِ
في الفَجْرِ ، آراءُ إمرأةٍ في الرِّجالِ "[1]

" لِي حِصَّةٌ مِن مَشْهدِ المَوجِ المُسافِرِ في الغُيومِ . وَحِصَّةٌ
مِن سِفْرِ تَكوينِ البداية، حِصَّةٌ مِن سِفْرِ أَيُّوبَ ، ومِنْ
عيدِ الحَصادِ . وَحِصَّةٌ ممَّا مَلَكْتُ . وحِصَّةٌ مِن خُبزِ أُمَّي "[2]

ابتدأت هذه الصورة بمعناها البسيط، ثم لم تلبث حتى تغيرت داخلة واقع الأزمة. هكذا تبدو أكثر الصور في شعره بسيطة في معناها وفي منبعها، ثم يبدأ درويش بتحويلها وتغييرها تبعا لما يقتضيه المعنى، وما تستدعيه المرحلة. فبعدما كان الخبز دَيْدنَ الذكريات ها هو الآن يطل علينا بوصفه دالة الفقر والبؤس والعوَز .

" كانَ أَبي
كَعَهْدِهِ ، مُحَمَّلا مَتَاعِبا
يُطَارِدُ الرَّغيفَ أيْنَما مَضَى ....
لِأجْلِهِ .... يُصَارِعُ الثَّعالِبا "[3]

ويقول أيضا :

"وَكُلُّ ما في غُرْبَتي
زُوَّادةٌ ، فِيها رَغِيفٌ يَابِسٌ ، وَوَجْدْ "[4]

---

(1) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 488

(2) " أحد عشر كوكبا " ، الديوان ، ص581

(3) " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 15

(4) نفسه ، الديوان ، ص 19

ثم يتابع في نفس القصيدة :

"وقالَ صاحِبي : " هلْ عِنْدكُم رَغيفْ ؟
يا إخْوَتي ، ما قِيمةُ الإنسانْ
إنْ نَامَ كُلَّ لَيْلَةٍ .... جَوْعَانْ ؟ "

لقد أضحى رغيف الخبز بهذا المعنى الواضح رمزاً للقوت البسيط الذي بالكاد يسد الحاجة، وهو ما يصطلح عامة الفقراء على تسميته بـ (لقمة العيش)، تلك التي يمضون حياتهم كداً فقط للحصول عليها أو اللحاق بها.

"سَجِّلْ
أنا عَرَبيّ
وأَعْمَلُ معْ رِفاقِ الكَدْحِ في مَحْجَرْ
وَأَطْفالي ثَمَانيةٌ
أَسُلُّ لَهُمْ رَغيفَ الخُبْزِ
والأَثْوابِ والدَّفْترْ
منَ الصَّخرِ "(1)

وقد كرر درويش هذه الصورة تماماً، وهي صورة من يَسُلُّ رغيف الخبز من الصخور بعد أمد طويل جداً؛ إذ نجده يقول في ديوانه (ورد أقل) :

" كَمْ قُبْلَةٍ طَرَقَتْ بَابنا حِينَ كُنَّا بَعِيدَينِ عن بَيتِنا
وَكَمْ حُلمٍ ضَاعَ مِن نَومنا
حِينَ كُنَّا نُفَتِّشُ عن خُبْزِنا في الصُّخورِ وَنَعْملْ "(2) .

---

(1) " أوراق الزيتون" ، الديوان ، ص36

(2) " ورد اقل "، الديوان ، ص 508

ورغم أن درويش عاد إلى تكرار هذه الفكرة بعد هذا الأمد الطويل، إلا أنها اقتصرت في ظهورها على دواوينه الأولى خاصة؛ إذ ظلت تدور فيها متطورة حتى بدأنا نرى (رغيف الخبز) يمثل وطنا للشاعر تماما كما في صورة القهوة . يقول درويش مخاطبا والده :

"عِندَما تَفْرُغُ أكياسُ الطَّحينِ
يُصبحُ البَدرُ رَغيفاً في عُيُوني
فَلماذا يا أَبي، بِعْتَ زَغارِيدِي وَدِيْنِي
بِفُتَاتٍ وَبِجُبْنٍ أَصْفَرِ
في حَوَانِيتِ الصَّلِيبِ الأَحْمَرِ" [1]

بِلُغة العتاب هذه أمكننا أن نضع الجبن الأصفر في المنافي مقابلا لرغيف الخبز في أرض الوطن، وستبدو هذه الصورة المتماهية في مقابلة السكن بالمنفى أكثر وضوحاَ إن ركّزنا النظر في صورة الخبز ودوره في هذه الثنائية، أو في أحد شقيها على أقل تقدير.

"أَرَى مَا أُريدُ منَ الفجرِ . إنِّي أَرَى
شُعوباً تُفَتِّشُ عن خُبزِها بينَ خُبزِ الشُّعوبِ
هوَ الخُبزُ يَنسِلُنا مِن حَرِيرِ النُّعاسِ، ومِن قُطْنِ أَحْلامِنا
أَمِنْ حَبَّةِ القَمْحِ يَبْزُغُ فَجرُ الحَيَاةِ . وَفَجرُ الحُرُوبْ" [2]

إن مقابلة هذه الصّورة الواضحة المعالم لرغيف الخبز مع سابقتها في المقطع السابق تسلمنا إلى فهم قوله "شعوب تفتش عن خبزها بين خبز الشعوب" على نحو مفاده :

---

(1) " آخر الليل " ، الديوان ، ص97

(2) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 515

شعوب تفتش عن أرضها بين أراضي الشعوب. إنهم اليهود الباحثون عن أرضهم المقدسة–حسب زعمهم– في أرض فلسطين العربية. ومادام رغيف الخبز قد أصبح وطناً للشاعر، فمن الطبيعي أن ينعكس عليه تصوراً ما انعكس على الوطن وأهله حقيقة، وقد بدا درويش نفسه هو أول المتأثرين بهذا فنجده يقول :

"عَجَنوا بِالوَحْلِ خُبْزِي ... وَرُمُوشِي بُالغُبَار"[1]

ومن مشهد البؤس يسحب لنا صورة الطفل الفلسطيني الفقير الذي يبدو عارياً تماماً من الثياب في طرقات المخيم، ولكن الشاعر يخفيه هنا ببراعة مدهشة خلف رغيف الخبز. يقول درويش مخاطباً رجل المقاومة الفلسطينية الخارج من لبنان عقب عام 1982 :

"وانْتَصرْ
في وَردةٍ تُرمَى عليكَ منَ الدُّموعِ
ومِن رَغيفٍ يابسٍ، حَافٍ، وَعَارِ"[2]

ولا يلبث هذا المشهد حتى ينمو في القصيدة نفسها متخذا طابعا أكثر عمومية لكن بنفس الإيحاء السابق :

"أَتَموتُ في بَيروت – لا تُولِمْ لِبيروتَ الرَّغيفَ عليكَ أنْ تَجِدَ انتِظَارِي
في أَناشِيدِ التَّلاميذِ الصِّغارِ ، وَفي فِراري "[3]

---

[1] " آخر الليل " ، الديوان ، ص 98

[2] " مديح الظل العالي " ، الديوان ، ص 349

[3] نفسه ، الديوان ، ص 351

ولعل هذا الإيحاء المؤلم لرغيف الخبز في هذه الصور المتداعية هو ما يعمق صورة المأساة، ويسخرها لتكون جامعا بين مشاهد الخراب والدمار من جهة، وأثرها في الفقراء البسطاء الذين تحاربهم قسوة الحياة قبل الطائرات والمدافع من جهة أخرى .

"بَيروتُ
ظُهْراً :
يَستَمِرُّ الفَجرُ مُنذُ الفَجرِ
تَنْكسرُ السَّماءُ على رَغيفِ الخُبزِ
يَنْكسرُ الهواءُ على رُؤوسِ النَّاسِ مِن عِبءْ الدُّخانِ ...."[1]

و بعد، فإن صورة (رغيف الخبز) أيا تنوعت سياقاتها تبقى من الصور المنتمية إلى المكان في أصل نشوئها، وتبقى واحدة من بين الصور والمشاهد التي ما زالت تلح عليه إلحاحا كبيرا. فهي صورة متقلبة من جهة، أي تتخذ أكثر من شكل وهيئة ودلالة، ثم إنها صورة نامية من جهة أخرى؛ إذ نمت لتصبح مع الزمن قصيدة مكتملة تضمنها ديوانه" أعراس "، وعنوانها(قصيدة الخبز).[2]

إن تكرار صورة المكان على هذا النحو في شعر درويش خير دليل، كما ذُكر،على تعلق الشاعر بأرضه وحبه لها. ولنا تحت تداعيات الواقع وما يفرضه من حقائق أن نفهم الأمر في شعره باعتبار الأرض نقيضا لـــ(اللأرض)، والوطن نقيضاَ لـــ(اللاوطن)؛ ولهذا بدا من المنطقي أن تلح صورة النقيض على الشاعر تماما كإلحاح الصورة الأصل، وقد ظهر هذا الإلحاح أكثر ما يكون في شخصه كشاعر،

---

[1] نفسه ، الديوان ، ص 363

[2] الديوان ، ص 314

شخصه الموزع بين الشيء ونقيضه، بين وطن يحبه وأرض يعشقها، وواقع مرير في اللاوطن واللأرض. وتحت وطأة هذا الضغط انقلب درويش إلى التراث الأدبي، ونزح إلى مرايا التاريخ عله يجد مرآة يرى فيها نفسه بعدما أفاق على نفسه بلا وطن، دائم الرحلة من بلد لآخر، كثير الشكوى من حالة الغربة والضياع، فانتقى لنفسه من التراث الأدبي صورة تمثل حاله، وقصة تحاكي قصته، ثم أسقط نفسه عليها (إسقاطا تاريخيا)[1]، وبدأ يبثها مكررة في شعره. وهي صورة العاشق العذري.

صورة العاشق العذري

تتلخص صورة العاشق العذري في التراث الأدبي بقصة حب سمته الطهر والعفاف[2] ينشأ بين شاب وفتاة، ثم يشيع وينتشر أمره بين القوم لأسباب كثيرة أهمها أن العاشق شاعر لا يستطيع إلا أن يقول الشعر.

وكعادة العرب في منعهم من يشبب بابنتهم من الزواج بها، يمنع العاشق العذري من الزواج بمحبوبته، لكنهما وتحت سطوة الحب الذي لا يجدان محيدا لقلبيهما عنه يظلان مصممين على ما بدأاه، فلا يتوانى العاشق عن القدوم سرا لرؤية محبوبته، وعندما يعلم أهلها بذلك يبدأون الترصد له لقتله، ولكن العاشق ينجو في كل مرة بمساعدة محبوبته.

---

(1) انظر معنى المصطلح :د. سمير شريف استيتية ، "منازل الرؤية" ، ص 290

(2) يرى بعض العلماء والباحثين غير ذلك

ويضيق أهلها ذرعاً بهذه الحال فيقومون بتزويج ابنتهم، عقاباً لها، من رجل لا تحبه، وعادة ما يكون هذا الزوج قبيحاً ذا عاهة. ومع ذلك، يبقى العاشق مصرّاً على حبه،وعلى رؤية محبوبته التي تشاركه هذا الإصرار والتحدي للمجتمع، فيرفع أمر العاشق إلى الوالي الذي لا يتردد بالحكم عليه بالنفي وإهدار دمه، وفي ذلك يقول قيس[1]:

فإنْ يَحْجِبوها أو يَحُلْ دُونَ وَصْلِها مَــقالَــةُ وَاشٍ أو وَعِــيدُ أمــيرِ
فَلَنْ يَمنعوا عَيْنيَّ مِنْ دائمِ البُــــكا ولن يُخرِجُوا ما قد أَجَنَّ ضَمِيري

وتحت وطأة هذه الحال يستسلم العاشق العذري ويضطر مكرهاً إلى الابتعاد والرحيل، عندها تبدأ مرحلة أخرى من الشوق المتزايد والحنين المتوقد، فيتزهد العاشق العذري ويبدأ بتمني أي شيء يأتيه من صوب المحبوبة، أو أي شيء يراه، أو يحسه كالنجوم ورياح الشمال، ثم لا يلبث بعدها حتى يمرض مرضاً شديداً ويموت قهراً "من فرط الجوى"، وعندما تعلم المحبوبة بذلك تموت حزناً عليه.

هذه هي قصة العاشق العذري[2]، وهي قصة ثابتة تقريباً في تراثنا الأدبي لا يتغير فيها سوى أسماء العشاق فقط، ومن أشهرهم (عروة – عفراء) (جميل – بثينة) (قيس – ليلى) (كثير – عزة).

وما يبدو أن هذه القصة متطابقة مع ما سنصطلح على تسمية بقصة (درويش – فلسطين)؛ فقد رأى درويش نفسه بصورة مطابقة تماماً لصورة العاشق العذري،

---

(1) " ديوان مجنون ليلي " ، تقديم وشرح : مجيد طراد ، ص 128

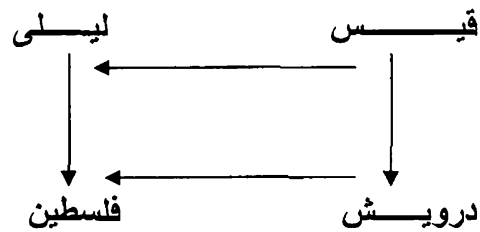
(2) *للاستزادة ، انظر : عبد القادر القط ، " في الشعر الإسلامي والأموي " ، ص 65-167*

ورأى فلسطين بصورة مطابقة لصورة العاشقة العذرية. وستبدو هذه النتيجة أكثر منطقية ورسوخاً بإجراء المقابلة التالية:

	العاشق العذري	محمود درويش
1	العاشق العذري شاعر	محمود درويش شاعر
2	العاشق العذري قَصَرَ شعره على محبوبته وحدها.	محمود درويش قَصَرَ شعره على القضية الفلسطينية وحدها.
3	العاشق العذري أحب محبوبته كثيراً، وقد أوصله حبها إلى النفي	محمود درويش أحب فلسطين كثيراً، وقد أوصله حبها إلى السجن، ثم إلى النفي والابتعاد عنها.
4	العاشق العذري ممنوع من الاقتراب من محبوبته.	محمود درويش ممنوع من الاقتراب من أرضه ووطنه.
5	العاشق العذري مَهدورٌ دمه ومعرض للقتل في أية لحظة.	محمود درويش مَهدورٌ دمه ومعرض للقتل على يد اليهود في أية لحظة لأنه فلسطيني قبل كل شيء.

	العاشقة العذرية	فلسطين
1	العاشقة العذرية تحب حبيبها حباً عظيماً	فلسطين تحب أبناءها حباً عظيماً
2	العاشقة العذرية لا تُسلِّم للواقع المفروض عليها، بل تبقى مصرّة على حبها متحدية المجتمع وقيوده	فلسطين لم تُسلِّم لواقع الاحتلال المفروض عليها بل ظلَّت إلى الآن مصرّة على المقاومة
3	العاشقة العذرية تظلُّ في مكانها وحبيبها هو مَن يُنفى ويبتعد	فلسطين ظلَّت في مكانها وأبناؤها هم من نفي وتشرد عنها
4	العاشقة العذرية تُرغَم على الاقتران بـمن لا تُحب	أرغمت فلسطين تحت سطوة النار على الاقتران بِمَن لا تُحب (المحتل اليهودي)
5	مَن تقترن به العاشقة العذرية دائماً رجل قبيح ذو عاهة	لا يخفى على أحد قباحة المحتل اليهودي وما يعاني منه أبناء هذه الملة من عاهات عقائدية

تسلمنا هذه المقابلة إلى تطابق تام بين شخص العاشق العذري وشخص محمود درويش، وبين العاشقة العذرية وفلسطين؛ فعلينا إذن أن نضع في تصورنا أن درويش إذ يتحدث عن (قيس)، أو أحد العذريين في شعره، إنما يتحدث عن نفسه. وإذ يتحدث عن (ليلى)، إنما يتحدث عن فلسطين، أو كل أرضٍ تأبى الاستسلام، وتصر على رفض الواقع المفروض عليها.



ولا تسعى الدراسة إلى قولبة الأمور على نحو يتطابق مع ما ترمي إليه، ولكن تكرار درويش لهذه الصورة حاملة هذا البعد هو ما يجعلنا نطمئن إلى النتيجة السالفة، ولعل تتبعنا لمواطن التكرار خير ما يشرح ويوضح ذلك. يقول درويش :

"رُبَّما أَذْكرُ فُرْساناً ولَيْلى بَدَويَّةْ
وَرُعَاةً يَحْلِبُونَ النُوقَ في مَغرِب شَمسٍ
يا بِلادي ما تَمَنَّيتُ العُصورَ الجَاهِليَّةْ
فَغَدِي ، أَفْضَلُ مِن يَوْمي وَأَمْسِي"[1]

ويقول راثياً صديقه عبد الله (وهو فلسطيني) :

---

(1) " " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 32

"عَبدُ الله لا يَعْرِفُ إلّا
لُغةَ المَوّالِ والمَوّالُ مَفْتُونٌ بِلَيْلَى
أينَ لَيْلى؟
لم يَجِدْها في الظَّهِيْرَةْ
يَرْكُضُ المَوّالُ في أعْقابِ لَيْلَى
... ويُنَادِي في الجَزِيْرَةْ
أينَ لَيْلى؟"[1]

هكذا إذن، يبحث عبد الله الفلسطيني عن حبيبته ليلى، والتي هي فلسطين واقع الأمر، تلك التي يغني لها ثم يبحث ويسأل عنها، وقد ظل كذلك حتى قتل.

وإذا كانت (ليلى) هي رمز المرأة المتحدية الرافضة للاستسلام المفروض عليها، فإن درويش يستفيد من هذا الوصف لينقل الصورة من فلسطين المقاوِمة إلى كل بقعة وكل أرضٍ تأبى الاستسلام. فلنستمع إليه متحدثا عن بيروت عقب الاجتياح الاسرائيلي لها:

" بَيْروتُ لَيْلاً:
لمْ أجِدْ فِيكِ الخَلِيَّةَ وَالجَزِيرةَ
أينَ ماتَ الشِّعرُ !
أينَ استَسْلَمَتْ للزَّوجِ لَيْلَى"[2]

---

(1) " العصافير تموت في الجليل " ، الديوان ، ص 126

(2) " مديح الظل العالي" ، الديوان ، ص 366

يشبه درويش في هذا المقطع بيروت بـــ (ليلى) العذرية، أو أنه كان يتوقع منها أن تكون كذلك متحدية رافضة الاستسلام لزوجها المفروض عليها (العدو) قبل أن تفاجئه باستسلامها، وتوقفها عن المقاومة، ثم تسليمها بالأمر الواقع :

"وَالحَرْبُ نَامَتْ لَيْلَتَيْنِ صَغِيْرَتَيْنْ
وَقَدَّمَتْ بَيروتُ طَاعَتها وَصَارَتْ عاصِمَةْ ... "(1)

ويمضي درويش على هذا النحو مصرّاً على تشبيه نفسه بالعاشق العذري، وإن كان ظهوره قليلاً نسبيا مقارنة بظهور العاشقة العذرية (ليلى)، والتي أصبحت مع الزمن رمزاً شعرياً متنقلاً. فقد بدأت الصورة باعتبار ليلى هي فلسطين، ثم أصبحت بعد ذلك بيروت، ثم كل امرأة أحبها، أو ارتبط عاطفيا بها. فهو قيس وفلسطين ليلى، وهو قيس وبيروت ليلى، وهو قيس و"ريتا" ليلى، وهو قيس وكل أنثى أحبها، هي ليلى....

يقول درويش في قصيدته (شتاء ريتا الطويل) متحدثا عنها:
"هيَ مَنْ رَأَتْكَ مُعَلَّقاً فَوقَ السِّياجِ، فَأَنْزَلَتْكَ وَضَمَّدَتكْ
وَبِدَمعِها غَسَلَتْك، وانْتَشَرَتْ بِسَوسَنِها عَلَيكْ
وَمَرَرتَ بَينَ سُيوفِ إخْوَتِها وَلَعْنَةِ أُمِّها ..."(2)

إن صورة "ريتا" في هذا المقطع مماثلة لصورة ليلى؛ فقد كانت الأخيرة سبباً دائماً لنجاة قيس من الموت على يد أهلها، لاسيما والدها وإخوتها، وهذا ما فعلته "ريتا" تماماً؛ فقد أنجته من سيوف إخوتها (اليهود) وحقد أمها عليه. ونقف هنا عند جمالية

(1) نفسه ، الديوان ، ص 370
(2) " أحد عشر كوكبا " ، الديوان ، ص 580

التصرف في هذه الصورة، فإذا كان والد ليلى هو مَنْ يحمل الحقد على قيس، فإن والدة "ريتا" هي منْ يفعل ذلك، وهذا مبرر فاليهودي ينتسب لأمه لا لأبيه.

ومن أمثلة تكرار درويش لهذه الصورة قوله على لسان امرأة أخرى:

" أنا امْرَأَةٌ لا أَقَلُّ ولا أَكْثَرُ
فَكُنْ أنتَ قَيْس الحَنين
إذا شِئْتَ ..."(1)

وعلى هذا أضحت (ليلى) رمزاً دائم التنقل مشدوداً لنقطة محورية واحدة هي ذات الشاعر الذي ما زال يلح على أنها ذات العاشق العذري الذي دفع حياته ثمناً للحب والوفاء، ولعل هذا الإحساس المتنامي لديه هو ما يفسر إصراره على تكرار رائحة الأشياء، واعتبارها لغة تخاطب بينه وبين أرضه، ابتدءا برائحة البرتقال، ثم اللوز، والقهوة وصولاً إلى رائحة الخبز. إنها حالة من التزهد التام وصل إليها درويش بعدما أيقن أن عودته إلى الأرض بالغة الصعوبة تماماً كعودة العذري بعد نفيه؛ لذا بدأ يتمنى كل رائحة قادمة من فلسطين تماماً كما كان العذري يتمنى أن تمر به رياح الشمال القادمة من أرض محبوبته علها تحمل له بعضاً من رائحتها.

جاء في الأغاني : "ولما نذر أهل بثينة دم جميل، وأهدره لهم السلطان، ضاقت الدنيا بجميل، فكان يصعد بالليل على قُور رمل يتنسم الريح من نحو حي بثينة، ويقول :

أَيَا رِيحَ الشِّمالِ أَمَا تَرينِـــي أُهيمُ وإنَّني بَادِي النُّحُولِ
هَبِي لِي نَسْمَةً مِنْ رِيحِ بَثْنٍ وَمُنِّي بالهَبوبِ على جَميلِ

---

(1) " سرير الغريبة " ، الديوان ، ص 679

وَقُولي يا بُثَيْنَةُ حَسْبُ نَفْسِي قَلِيْلُكِ أو أَقَــلُّ من القليلِ

فإذا بدا وضح الصبح انصرف ...." (1)

وما دمنا في صدد قول جميل المصدر بـــ (ريح الشمال) يحسن بنا أن نشير هنا إلى تكرار درويش لهذه العبارة كما هي ودون أدنى تغيير، وهذا تأكيد آخر على استمرار إلحاح الصورة عليه :

"وماذا بعدُ

ماذا بعدُ ؟

جَمِيلٌ صَوتُكِ المَحْمولُ بالرِّيح الشِّماليَّةْ

ولَكنَّا سَئِمْناهُ "(2)

هكذا مثلت ريح الشمال وسيطاً وناقلاً لأي شيء بعيد مصدره، ولم يتأخر درويش عن إعادة نظرته إليها على نحو متقدم، فشبهها بالبريد، ثم حور في مصدر الصورة على نحو يستحيل فهمه دون الرجوع إلى الأصل المتكرر:

"رِيْتا تُغَنِّي وَحْدَها

لِبَرِيد غُربَتِها الشِّماليِّ البَعيد: تَرَكْتُ أُمِّي وَحْدَها "(3)

فبريد الغربة الشمالي إنما هو ريح الشمال التي استخدمها درويش هنا وسيطاً، أو ناقلاً لصوت "ريتا" وأغنيتها إلى مكان بعيد جدا هو وطنها الحقيقي قبل قدوم أهلها إلى فلسطين زاعمين أنها وطنهم الموعود. وبالطبع لم يَفُتْ درويش اختزال صورة العاشق

(1) أبو الفرج الأصفهاني ، "كتاب الأغاني" ، جـــ 8 ، ص109

(2) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 74

(3) " أحد عشر كوكبا " ، الديوان ، ص 582

العذري كعادته في اختزال الصور؛ إذ أخفاها تماماً تاركاً ريح الشمال فقط لتدل عليها:

"أَكُلَّما نَوَّرَ اللوْزُ اشْتَعَلتُ بِهِ
وَكُلَّما احْتَرَقا
كنتَ الدُّخانَ ومِنْديلاً
تُمَزِّقُني رِيحُ الشِّمالِ وَيَمْحو وَجْهِيَ المَطَرُ ؟ "[1]

إنَ تنوير اللوز في هذا المقطع يعني انبعاث رائحته، ومجرد وصول الرائحة إليه كافٍ لتمزيقه وزيادة تحسره وتفجعه، تماماً كوصول ريح الشمال إلى العاشق العذري الذي يتمنى هبوبها، ثم يطوي على نفسه منكسراً فور رحيلها عنه. وتعد صورة ريح الشمال من الصور النامية في شعر درويش إذا ظلت تنمو وتتطور حتى انتهت بقصيدة عنوانها(أغنية إلى الرياح الشمالية)[2]

إنها عاطفة الحب المتوقد المشتعل الذي لا تخبو جذوته إلا بالموت، فهو حب روحاني صادق يقول ابن حزم (ت456 هـ) في تعريفه: " هو اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع "[3]. فأصل المحبة تطابق الأرواح وتشاكلها، ولنا أن نرى المتحابَيْن روحاً واحدةً تسكن جسدين مختلفين. إنه نمط من التوحد مع الآخر، وإنكار النفس والتماهي فيه حد الذوبان. وهذا الشيء متكرر أيضاً في شعر درويش، والعبارات التي يسوقها لنا كلها تؤكد على هذه الفكرة،

---

(1) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 385

(2) " أحبك أو لا أحبك " ، الديوان ، ص 206

(3) ابن حزم الأندلسي ، "طوق الحمامة في الألفة والألاف " ، ص 93

وإن اختلف أسلوب التعبير أو كيفية الصياغة، والجدول التالي يوضح بعض هذه المواطن تبعا لورودها في الديوان.

الشاهد	الصفحة
أريد أن أرسم شكلكِ/ كي أجد شَكلي فيكِ	181
وباسمكِ أحيا	197
ضاعَ اسمها بيننا ... فالتقينا	241
مَن رآني قد رأى وجهكِ وردا	263
أراكِ على بُعدِ قلبينِ في جسدٍ واحد	270
أنا وحبيبتي صوتانِ في شفةٍ واحدة	419
ويا حبيبتي، لو كان لي/ أنْ أكونَ حبيبا لَكنتكَ أنتَ/	466
ولو كان لي أنْ أكونَ فتاةً لكُنتكِ أنتِ	644
واحدٌ نحنُ في اثنين	670
... يا اسمي المؤنث ، نامي	678

واللافت في تكرار درويش لهذه الفكرة أنه كثيراً ما يوظف قدرته اللغوية للتعبير عنها مستفيداً من المعنى المكرر في كسر توقع القارئ، وإدهاشه على نحو بارع جداً، ومن أمثلة ذلك قوله:

"سَأَلْتُكِ أنْ تَرْتَدِيني خَرِيفاً وَنَهْراً
سَأَلْتُكِ أنْ تَعْبُرِي النهرَ وَحْدِيْ

وَتَنْتَشِري في الحُقُولِ مَعَاً "[1]

يستخدم درويش في هذا المقطع فعلاً من الأفعال الخمسة دالاً على المؤنث المخاطب، وهو (تعبري). والقارئ يتوقع أن تنتهي الجملة بما يدل على الأنثى المخاطبة(تعبري النهر وحدكِ) على سبيل المثال، لكن درويش يكسر توقع القارئ بكسره العلاقة المنطقية لتراتبية الألفاظ وتشكلها في سياق الكلام، فأتى بما دلّ على المفرد المذكر(وحدي) ليؤكد توحده مع حبيبته. ومثل ذلك قوله :

"أأَنَا أنَا ؟
أأَنَا هُنالكَ . . . أَمْ هُنا ؟
في كلِّ " أنتَ " أنا ،
أنا أنتَ المُخاطَب ، ليْسَ لي مَنفَى
أنْ أكُونَكَ ليْسَ لي مَنفى
أنْ تَكُونَ أنايَ أنتَ . ولَيْسَ لي مَنفَى "[2]

وقوله :

"هلْ أَنا أنتِ أُخْرى
وأنتِ أنا آخَرْ "[3]

---

[1] " محاولة رقم 7 " الديوان ، ص 253
[2] " لماذا تركت الحصان وحيدا " ، الديوان ، ص 636
[3] " سرير الغريبة " ، الديوان ، ص 663

وواضح من قوله " أنا أنتَ " ، " أنا أنتِ " ، " أن أكونك " ، " أناي أنت " ، إنما يريد إيصال التوحد والالتقاء حد التماهي التام وحلول الأنا في الآخر، فكأنهما شيء واحد.

ونشير نهايةً إلى أن صورة العاشق العذري من الصور النامية في شعر درويش، إذ بقيت تنمو حتى استحالت قصيدتين مستقلتين تضمنهما ديوانه " سرير الغريبة " وهما: قصيدة (أنا وجميل بثينة)[1]، وقصيدة (قناع لمجنون ليلى)[2]. ولعله من المهم أن نشير إلى افتتاحية القصيدة الأولى، فقد أجمل فيها درويش كل ما سقناه وأكده بقوله :

"كَبِرنا أنا وَجَميل بُثَينة، كُلٌّ
على حِدَة، في زَمَنين مُخْتَلفَيْن ...
هُوَ الوقتُ يَفعلُ ما تَفْعلُ الشَّمسُ
والرِّيحُ : يَصقُلُنا ثُمَّ يَقْتُلُنا حِينما
يَحْمِلُ العَقْلُ عَاطِفةَ القَلْبِ، أوْ
عِنْدَما يَبْلُغ القَلبُ حِكْمَتَه "

(1) الديوان ، ص 695

(2) نفسه ، ص 697

صورة الراحل الباحث عن هوية

تعد هذه الصورة - وفق ما ترى الدراسة - أقرب الصور المتكررة في شعر درويش إلى الواقع عامة، وإلى شخصه الإنساني على وجه الخصوص؛ فقد جاءت كصدى لواقع الإنسان الفلسطيني الذي ما برح يعاني ويلات الترحال والتشرد والتهجير منذ ما يزيد عن خمسين عاما هجرة متواصلة مستمرة من منطقة إلى أخرى داخل أرض فلسطين، أو من فلسطين إلى المنافي في الخارج، وحتى المنافي لم تحتضنهم مقيمين؛ فقد هجَّرت أكثرهم إلى منافي أخرى.

ترحال دائم، وغربة جديدة في كل مرة، ودرب طويل بدا وكأنه لا ينتهي إلا موزعا بين الوداع والأسى، وبين الرغبة العارمة في الرجوع إلى الوطن، والتي سرعان ما تتكسر على عتبات أي منفى جديد .

لقد تركت هذه الصورة أثراً بالغاً في نفس درويش، وظهر ذلك من خلال ما يكرره في شعره؛ لاقترانها به من جهة، ولاختلاطها بفكره المنطوي على شيء من الاغتراب من جهة أخرى. ويبدو هذا واضحاً إن تتبعنا هذه الصورة التي ظهرت مقسومة في شعره على صورتين هما :

1- صورة الباحث عن الاسم والهوية .
2- صورة الغريب.

أولا : صورة الباحث عن الاسم والهوية

تقف هذه الصورة بين أوائل الصور المتكررة في شعر درويش؛ إذ بقيت معه منذ البداية وحتى آخر أعماله. فرغم تغير الأحوال على الفلسطينيين،وعليه كشاعر إلا أن هذه المسألة لم تتغير لا واقعياً ولا نفسياً بالنسبة له، بل نمت حد الكابوس " فكما خرج الفلسطينيون من أراضي الــ48 خرج هو أيضا مع عائلته من قرية (البروة) إلى لبنان .... يقول درويش: " في لبنان سمعت أول كلمة جارحة وهي كلمة (لاجىء) " "[1] . نعم، لقد شكلت هذه الكلمة (لاجىء) حالة من القهر والأسى المتعالي عبّر درويش عنها صراحة بقوله : " هذه هي الحقيقة الثانية التي ما زالت حتى الآن أعنف يد تحرك إحساسي بالمأساة...لم أعد إلى بيتي وإلى قريتي...ثم أجد أن اللغة الجديدة مازالت تلبسني.اسمي الآن: لاجىء فلسطيني في فلسطين!!! وأعود مرة أخرى إلى وكالة الغوث والغربة ومطاردة الشرطة لأننا لم نكن نحمل بطاقة هوية إسرائيلية"[2].

غابت كلمة فلسطيني لتحل محلها إذن كلمة (لاجئ) وصفاً لكل فلسطيني هُجّر من أرضه، أمّا من بقي فيها، فإن أكثرهم أضحى يحمل وثائق إثبات إسرائيلية ومنهم محمود درويش، فكل أولئك جميعاً يعدون إسرائيليين من الوجهة الثبوتية والرسمية، ولعل هذا ما شكل في نفسه الطرف الآخر للصراع. والحصيلة النهائية أنه أضحى غريبا في بلده وبين أهله، فلم يعد محمود الفلسطيني، بل (محمود اللاجىء). وعندما سمحت له الظروف بامتلاك شيء يثبته كان، وللأسف، لا يمثّله ولا يُعبِّر عن حقيقته، فما أصعب أن يحمل المرء هوية العدو الذي يقاومه، ففي وضع كهذا

---

(1) محمد الحاج صالح ، " الاغتيال بأيدي المحبين " ، مقال منشور في مجلة " بيان الثقافة " ، عدد 141 ، 22 / 2002/12

(2) " ديوان عصافير بلا أجنحة " ، المقدمة ، ص 16

"يتدفق الإحساس بالمتناقضات، يطغى على نفس الشاعر دفعة واحدة، كلما كان يقف في بقعة خارج فلسطين، في مطار، أو في مدينة ما ، يصل إلى ذلك المطار أو تلك المدينة بجواز سفر إسرائيلي، ولكنه يعرف حقيقة أنه ليس تلك الهوية المسافرة بذلك الجواز إنه شيء آخر، لا يعترف به العالم الذي يقف على أرض مطاره أو يسير في أحد شوارع مدنه "(1)

لقد مثلت هذه الثنائية (لاجئ– إسرائيلي) مطرقة تدق فوق جرح درويش الذي لمّا يبرأ، وبدا هو نفسه أكثر معاناة باعتباره حاملاً لوثائق ثبوت إسرائيلية، ولعل هذه المسألة من أكثر الأمور تناقضاً في شخصه؛ فهو فلسطيني معروف موقفه المقاوِم، ومع ذلك يحمل وثيقة ثبوت إسرائيلية، ولعل هذا ما خلق في ذاته منذ طفولته صراعاً مريراً طالما سعى إلى كسره وتجاوزه بعدم الاستسلام والمقاومة من أجل عودة فلسطين، وعودة الهوية المنطقية التي يرضاها. ولذلك وجدناه دائب البحث في شعره عن هويته، واسمه الحقيقي(محمود الفلسطيني)، وقد تكرر بحثه هذا على نحو بارز إما مجرداً، أو مختلطاً بتداعيات أخرى كلها يعكس رفضه لأي لقب أو صفة أو نسبةٍ يلحقها القوم به :

"سَجِّلْ
أنا عَرَبيّ
أنا اسمٌ بِلا لَقَبِ
صَبُورٌ في بِلادٍ كُلُّ ما فيها
يَعِيشُ بِفَوْرَةِ الغَضَبِ "(2)

---

(1) خالد سليمان ، " المفارقة في شعر محمود درويش " ،مجلة أبحاث اليرموك ، { سلسلة الآداب واللغويات } ، مجلد 13 ، عدد 2 ، 1995 ، ص 221

(2) " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 36

بهذه الصورة أطل علينا درويش في أول ديوان له معلناً رفضه لأي لقب يلحقه به الآخرون، ممتعظاً شديد الضجر بكل ما أدى إلى إفقاده هذه الهوية .

"مِنْ أيِّ عَامْ ....
أَمْشِي بِلا لَوْنٍ ، فَلا أَصْحُو وَلا أَغْفُو
وأَبْحثُ عَنْ كَلامْ ؟ " (1).

ولما كانت الصرخة عالية منذ البداية وجدناه لا يتوانى عن إظهار المأساة كما هي على الحقيقة. شعب يُقتلَع من جذوره، ويُهجَّر إلى المنافي فاقداً أرضه وهويته في عالم تناساه فيه الجميع، وعندما التفت إليه البعض تكرم عليه ببطاقة اللجوء هوية جديدة له.

"يومَ تَدَحْرَجتُ على كُلِّ بَابْ
مُسْتَسلماً للعالَمِ المَشْغُول
أَصَابِعِي تَزْفِرُ : لا تَقْذِفُوا
فُتَاتَ يَومِي للطَّريقِ الطَّويلْ
بِطَاقَةُ التَشْرِيدِ في قَبْضَتي
زَيْتُونةٌ سَوْداءْ "(2).

وقد عَبَّر درويش عن هذه الفكرة مرة أخرى، وبنفس المعنى في ديوانه "أحبك أو لا أحبك" حين قال :

(1) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 59

(2) " حبيبتي تنهض من نومها " ، الديوان ، ص 149

"والذِّكْرَياتُ هُوِيَّةُ الغُرَباءِ أَحياناً ، ولَكنَّ الزَّمانْ
يُضَاجعُ الذِّكرى ويُنْجِبُ لاجئِينْ ، ويَرحَلُ
المَاضي ويَتْركُهُم بِلا ذِكرى . أَتَذْكُرُنا ؟ ومَاذا
لو تَقولُ بَلَى !
أَتَذكُرُ كُلَّ شَيءٍ عَنْكَ ؟ مَاذا
لو نَقولُ : بَلَى !..... وفي الدُّنيا قُضاةٌ يَعْبُدونَ الأَقْوِياءْ "(1).

هكذا إذن تصبح بطاقة اللجوء هوية، والخيمة وطن بين ليلة وضحاها، فأيّ ألم أكبر؟ وأي فكاهة أكثر سواداً على لسان درويش من قوله :

"وَلَيْسَتْ خيامُكِ وَرْدَ الرِّياحِ ، وَلَيْسَتْ مَظَلَّاتُ شَاطِئْ
تَدَجَّج بِأَعمدِةِ الخَيمَة . احْتَرِقي يا هُوِيَّتَنا – صاحَ لاجِئْ "(2)

ومن كانت هويته خيمة كان طبيعياً أن يتفنن القوم في نسبته كلٌّ حسب هواه .

"لا أَذْكُرُ الآنَ شَكلَ المَدِينةْ
لا أَذْكُرُ اسمي
يُنَادُونَني حَسْبَ الطُّقوسِ والأَمْزِجَةْ "(3)

---

(1) " أحبك أو لا أحبك " ، الديوان ، ص 186
(2) " أحبك أو لا احبك " ، الديوان ، ص 220
(3) " محاولة رقم 7 " ، الديوان ، ص 245

وعلى هذا، ينمو الأمر ويتطور لدى درويش؛ إذ أضحى الاسم وطناً يبحث عنه، بل يسعى للوصول إليه متجاوزاً حدود الغربة وحواجز المنافي .

"ما بَيْنِي وَبَينَ اسمِي بِلادٌ
لَيْسَ لِي لُغةٌ
ولَكِّني أُسَمِّيك البَدِيلْ "[1].

وفي لحظات اليأس والقنوط من تحقق الأمنية بالعودة بدت فلسطين حلماً مستحيلاً، فظهرت الهوية أيضاً كذلك .

"المُستَحيلُ هُويتي "[2]

ويقول أيضاً :

"أَفي مِثْلِ هذا الزَّمانِ تُصَدِّقُ ظِلَّكْ ، في مِثْلِ هذا الزَّمانِ تُصَدِّقُ وَرْدَكْ ؟
وتَلفِظُ إسْمَكَ واسمَ بِلادِكَ واسْمِي مَعاً
بِلا خَطَإٍ ، يا رَفِيقِي، كَأَنَّكَ تَمْلِكُ شَيئاً كَأَنَّكَ تَمْلِكُ وَعْدَكْ ! "[3]

ورغم ذلك يبقى درويش مُصِرًّا على هويته غير متنازل عنها مطلقاً :

"سَنَكْتُبُ أَسْماءَنَا كَيْ تَدُلَّ على أَصْلِها شَرْقُ أَسْمائِنَا "[4]

---

(1) " تلك صورتها .... " ، الديوان ، ص 278

(2) نفسه ، الديوان ، ص 284

(3) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 503

(4) نفسه ، الديوان ، ص 510

وَمَرَدُّ هذا الإصرار نابع من ازدواجية النظرة لأرض فلسطين؛ فاليهودي يراها هوية والفلسطيني يراها أيضاً كذلك :

"طَارَ الفَرَاشُ مِنَ النَّومِ
مثْلَ سَرَابِ سَلَامٍ سريعْ
يُكَلِّلُنا نَجْمَتَيْن
ويَقتُلُنا في الصِّراعِ على الاسمِ
ما بَينَ نَافِذَتَين"[1]

و لهذا، بدا التمسك بالاسم في مرحلة من مراحله شكلاً من أشكال المقاومة، ورفض التسليم للعدو؛ فالتنازل عن الهوية الفلسطينية يعني ضمناً إقراراً لليهودي بهويته الزائفة .

"وَ نَكْتُبُ أَسْمَاءَنَا حَجَراً حَجَراً أَيُّها البَرْقُ
أَوْضِحْ لَنا اللَّيلَ ، أَوْضِحْ قَلِيلا "[2]

و لأن الأمر بدأ ينحو هذا المنحى تجاه الشيء أو نقيضه، نراه كثيراً ما يكرر ثنائية (الوجود- اللاوجود) على نحو ملحوظ؛ ففلسطين إما أن تكون لأبنائها، وأما إن تكون لليهود، وليس ثمة حل يجمع أو يقارب بين طرفي النتيجة. وبوصفه فلسطيني بدا له الأمر محسوماً، فإما وجود كُليّ، وإما لا وجود على الإطلاق، إما أن تكون فلسطين العربية أو إسرائيل اليهودية، ولا حل متوسط بينهما. وفي ضوء هذا

---

(1) " سرير الغريبة " ، الديوان ، ص 662

(2) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 510

التصور بدا من الممكن أن نفهم تكراره ثنائية (أكون – لا أكون)[1] في شعره بهذه الصورة؛ فالتسميات " تمثل الكون والوجود معا "[2]. والجدول التالي يوضح بعض مواطن تكرارها.

الشـــــــاهد	الصفحة
و أنا أحاول أن أكون و لا أكون	208
كوني لأكون	238
فإما أن تكون أو لا تكون	357
لك أن تكون و لا تكون	379
لك أن تكون أو لا تكون	379
نكون كما لا نكون	402
تكونون أولا نكون	448
أن أكون ولا أكون	517

ومن كل ما ذكر أمكن لنا أن نفهم سببَ إصراره على الهوية والاسم، والذي بدأ يتخذ شكل الإيمان المطلق في نفسه مع مرور الزمن، فالأمر بالنسبة له متجاوز حدود الدلالة الطبيعية، داخل في صميم ارتباطه النفسي بالأرض والوطن قبل كل شيء. ولأن العالم ما زال يجلس في منتصف الطريق بين الفلسطيني وهويته تعاظم هذا الإصرار لديه متخذاً شكلاً من أشكال التحدي بأنه سيحصل على اسمه و هويته يوماً لا محالة، و قد كان له ذلك. لكن أين و متى ؟

---

(1) **TO BE OR NOT TO BE**
استخدمت هذه الثنائية لأول مرة في مسرحية(هاملت) لشكسبير

(2) د. حسين خريوش ، " التسمية (ماهيتها وفلسفتها وخصائصها الدلالية) ، ص 19

حدث ذلك عندما شاهد نفسه ميتاً أو قريباً من الموت عقب العملية الجراحية التي أجريت له سنة 1998م، وقتها فقط منحت السماء درويش اسمه الحقيقي (محمود الفلسطيني) لا اللاجئ ولا الإسرائيلي؛ " فالإنسان، منذ تتفتح عيناه على النور الحيوي، يهيأ له الاسم، كما تهيأ له الأشياء المادية الأخرى، لكن كل شيء يذهب ويفنى، أما الاسم فيبقى حقيقة لا تفارق المسمى، ولا تزايله بعد الممات، فقد التصق الاسم بمسماه "[1]. ولذلك وجدناه يفتتح (جداريته) التي وصف فيها تجربة الموت الذي أحاق به قائلاً :

"هذا هُوَ اسْمُكَ /
قالتْ امْرأةٌ
وَغابَتْ في المَمَرِّ اللَّوْلَبِيِّ .... "[2]

ثانياً : صـــورة الغـــريب

ندرس في هذه البنية صورة اقترنت بشخص درويش قبل اقترانها بأبناء شعبه، وهي صورة الإنسان الغريب الذي يجبر على غربته، ولعل هذه الصورة فيها من البعد الإنساني ما يكفي لإضاءة شخصه، وتسليط المرآة لعكس جانب مهم من جوانب تشكل شخصيتة الشعرية، إذ كيف يرى درويش نفسه عقب حياة حافلة بالرحيل من بلد إلى آخر، و من غربة إلى أخرى ؟

ليس من السهولة بمكان الإجابة عن سؤال كهذا، لاسيما أن الاغتراب النفسي أضحى مزية الشعراء في عصرنا. ولعل اختلاط الاثنين (الاغتراب النفسي

---

(1) نفسه ، ص 15

(2) " الجدارية " ، الديوان ، ص 709

والاغتراب الحقيقي) في حياة درويش وشخصه من أهم العوامل التي تجعل الإجابة ممزوجة بوافر من الصعوبة، و مَردّ هذا لأسباب عدة أبرزها :

1- اغتراب درويش داخل أرضه منذ طفولته ، فقد مثلت عودته مع أسرته من لبنان إلى الأرض صدمة كبيرة له بعدما هدمت قريته وأصبح منفياً مغترباً في وطنه،وقد صرح هو بذلك إذ يقول: "وإذا كان من المتاح الآن تقويم التجربة، تجربة اللاجىء في وطنه، فإني أشعر أنها تبعث على خطر القتل النفسي بصفاقة أكثر من المنفى"[1].

2- اغتراب درويش على المستوى المعيش في فترة حياته داخل فلسطين، فهو مجبر على التعايش مع اليهود ولكنه يكره دولتهم في الوقت نفسه: "في طفولتي ألقيت قصيدة عربية في مهرجان المدرسة،فاستدعاني ضابط وهددني.... كان أفضل المدرسين معلمة يهودية، وبالطبع كان أول سجان يهوديا... "[2].

3- اغتراب درويش على المستوى الشعري، وهذه مسألة موغلة الأثر في نفسه؛ فما انفك العرب جمهوراً ونقاداً يقرأون شعره في محيط السياسة، وفي ظلال القضية الفلسطينية مغفلين الجانب الإنساني والشعوري فيه، وقد عبّر عن شدة ألمه من هذه النظرة حين أطلق قولته الشهيرة "أنقذونا من هذا الحب القاسي"[3] في القاهرة بعد خروجه من فلسطين سنة 1969، بل إن الأمر تنامى ووصل تدريجيا حد الانفجار عندما انسحب من مهرجان الشعر الذي أقامته كلية الآداب

---

(1) "عصافير بلا أجنحة " ، المقدمة ، ص 16

(2) " الاغتيال بأيدي المحبين "

(3) محمود درويش، "أنقذونا من هذا الحب القاسي" ، الآداب، عدد8، آب، 1969

في جامعة حلب سنة 1984، وكان انسحابه لكثرة إلحاح الجمهور عليه بإلقاء قصيدة (سجل أنا عربي). وقد لخص " شكري غالي " حال درويش وما تركته السياسة من أثر سلبي عليه بالقول:"ليس من شاعر ظلمته السياسة كما ظلمت محمود درويش، فقد لعبت في حياته دور الغمامة التي حجبت وجهه الشعري "[1].

فلهذه الأسباب جميعاً بدا الأمر شائكاً وكثيرَ الاختلاط والتداخل، مما يفرض على الدارس دخولاً في أبواب وقضايا متفرعة كثيرة. وعند تتبع هذه الصورة مكررة في شعره نراها من أكثر الصور امتزاجاً وتماهياً مع غيرها من الصور؛ فقد مثلت عنصراً رئيساً في تكوين صورة الطبيعة، وصورة المكان، لاختلاطها بصور جزئية كثيرة، كصور الحمام، وصورة الحصان،وصورة البحر، ثم صورة العاشق العذري.

بدأ درويش برسم ملامح هذه الصورة منذ محاولاته الأولى. وما يلحظ من تكراره لها أنها اكتست في البدايات كساء حزيناً بكَاءً مُمعناً في تجسيد آلام الغرباء :

"أمَا رَأَيْتمْ شَارِداً
مُسافراً لا يُحسنُ السَّفرْ !
راحَ بِلا زُوَّادَةٍ، مَنْ يُطعِمُ الفتَى
إنْ جَاعَ في طَريقهِ ؟
مَنْ يَرحَم الغَريبْ ؟
قَلْبِي عَلَيهِ مِنْ غوَائلِ الدُّروبْ !
قَلْبي عَلَيكَ يا فتَى ... يا ولَداهْ !"[2]

---

(1) " الاغتيال بأيدي المحبين "

(2) " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 12

بهذه الصورة يطل علينا الغريب، صغيراً تائهاً لا يملك شيئاً في عالم استبدل القسوة بالرحمة ولم يمنحه -على اتساعه- سوى خيام اللجوء. ولِنَرَ كيف شاهد درويش نفسه في عيون الشعراء حين يقول :

"سَيُقالُ : كَالمُتَسَوِّلِ المَنْفِيِّ ... كانْ
رَدُّوهُ عن كُلِّ النَّوافذِ
وَهْوَ يَبحَثُ عن حَنَانْ "[1]

وعلى ذلك، بدأنا نرى شعوراً عارماً بالظلم والقسوة مضافاً إلى مشاعر الغربة في هذه الصورة، وقد جسد درويش ذلك جيداً حين نمّى هذه الصورة/ الإحساس منذ البداية لتصبح قصيدة مكتملة تضمنها ديوانه أوراق الزيتون، وعنوانها (رسالة من المنفى). يقول في بدايتها:

"تَحِيَّةٌ... وَقُبْلَةٌ
وَلَيسَ عِنْدِي ما أَقُولُ بَعدْ
مِنْ أينَ أَبْتَدِي؟... وأينَ أَنْتَهي؟
وَدَورَةُ الزَّمانِ دُونَ حَدّ
وَكُلُّ ما في غُرْبَتِي
زُوَّادةٌ، فيها رَغيفٌ يَابسٌ وَوَجدْ
وَدَفْتَرٌ يَحْمِلُ عَنِّي بَعضَ ما حَمَلْتْ
بَصَقتُ في صَفَحاتِهِ ما ضَاقَ بِي مِن حِقدْ "[2]

يسلمنا هذا المقطع مع ما سبق ذكره إلى صورة الغريب كما رآها، أو أحسها درويش في بداية مسيرته الشعرية: إنسان فقير تائهه صغير لم يقو بعد على مواجهة

---

[1] " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 58

[2] " أوراق الزيتون " ، الديوان ، ص 18

الحياة، في عالم رفضه وردّه ولم يُعره اهتماماً. لذا بدا ثائراً على كل مَن حوله، متألماً من ظلمهم وقسوتهم، يائساً بعض الشيء من التغيير. بيد أن هذه الصورة بما يشوبها من سوداوية لا تبقى على حالها ولا تتكرر كما هي، فسرعان ما بدأت تنزح إلى التغير في الديوان التالي لـ"أوراق الزيتون"، وهو"عاشق من فلسطين"؛ إذ بدأنا نتلمس حديثاً عن الرجوع والعودة إلى الوطن، كما بدأت رموز الفقر وكل ما يشي بالضعف تقل حدَّة وظهوراً، ربما لأن حاله على الواقع قد تغير، في حين أخذت إشارات الألم والحسرة تنمو سريعاً :

"خُذِينِي تَحتَ عَيْنَيكِ
خُذِينِي لَوحَةً زَيْتِيَّةً في كُوخِ حَسْرَاتِ ....
خُذِينِي لُعْبَةً حَجَراً مِنَ البَيتِ
لِيَذْكُرَ جِيْلُنا الآتي مَسَارِبَهُ إلى البَيتِ "[1]

فرغم بقاء مسحة الألم والحزن في هذه الكلمات إلا أن هناك شيئاً جديداً بدأ يظهر في هذه الصورة، إنه بريق الأمل في العودة والرجوع إلى الأرض، والذي بدا متنامياً معه مُلحّاً عليه عبر الزمن، وقد ظهر ذلك فيما يكرره متعلقاً بهذه الفكرة كقوله :

"هَرِمتُ ، فَرُدِّي نُجُومَ الطُّفُولةِ
حتَّى أُشارِكْ
صِغارَ العَصَافيرِ
دَرْبَ الرُّجوعِ لِعُشِّ انْتِظارِكْ ! "[2]

---

[1] "عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 43

[2] نفسه ، الديوان ، ص 50

"أَقُولُ لِلغِربان : لا تَنْهَشِي
فَرُبَّما أَرْجِعُ لِلدَّارِ " [1]

وقوله من نفس القصيدة :
". . . . يا أُمَّنَا انْتَظِري أَمَامَ البَابِ . إنَّا عَائِدُونْ "

وفي قصيدة أخرى :
"كُلُّ نِساءِ اللُّغةِ الصَّافِيةْ
حَبِيَبتي . . .
حينَ يَجيءُ الرَّبيعُ
وَالوَرْدُ مُنْفِيٌّ على صَدْرِها
مِن كُلِّ حَوضٍ ، حَالماً بالرُّجوعْ "[2]

وقد لخص درويش أمله في العودة والرجوع إلى الأرض في قصيدته (أنا آت إلى ظل عينيك!) إذ أفاض فيها في التعبير عن الشوق والحنين للأرض، والرغبة الجامحة في الرجوع إليها :
"أنا آتٍ إلى ظِلِّ عَيْنَيكِ . . . آتٍ
منْ جُلودٍ تُحَاكُ السَجاجِيدُ منها ... وَمِنْ حَدَقاتٍ
عُلِّقَتْ فوقَ جِيْدِ الأَميرةِ عِقْداً "[3]

---

[1] نفسه ، الديوان ، ص 55

[2] "حبيبتي تنهض من نومها ، الديوان ، ص 150

[3] نفسه ، الديوان ، ص 156

فكل هذا التكرار لفكرة العودة يعكس، ولا شك، إصرار درويش عليها وحاجته المُلحَّة لها، وهذا ما يضيء لنا صورته وحاله على الواقع، و ضيقه من كثر التنقل والترحال من منفى لآخر. وتحت وطأة هذا الضيق نراه بدا ضائقاً بحقيبة السفر باعتبارها رمز الرحلة التي لا تنتهي، وقد تجلى هذا من خلال تكرار ذكرها في شعره، ومن ذلك قوله:

"... هُنا الأرضُ سُجَّادة، والحقائبُ غُربة! "[1]

"وَطَني حَقيبةْ وَحَقيبتِي وَطَني "[2]

هكذا أصبحت الحقيبة كما رآها درويش رمزاً للغربة والرحلة اللامنتهية، ومادامت هي وحدها دائمة الالتصاق به بدت في عيونه وكأنها وطن للضياع لا للسكنى. واللافت أن هذا الإحساس متطور عن نقيض له تماماً؛ إذ نجده في بداياته يكرر هذه الصورة كما هي مع تأكيده على رفض أن يكون وطنه حقيبة:

"**وطني ليس حقيبة** "[3]

ويبدو أن هذا التحول الجذري في الموقف من الحقيبة نابع من تداعيات الأمل واليأس التي ما برحت متحركة في نفس الشاعر صعوداً أو هبوطاً؛ ففي لحظات الأمل لا يكون الوطن حقيبة بل الوطن هو فلسطين، أما في لحظات اليأس والقنوط من العودة تصبح الحقيبة هي الوطن الذي يفرض نفسه على الواقع ما دام الوطن الأصلي مازال الرجوع إليه مجرد حلم وأمنية.

---

(1) " أحبك أو لا أحبك " ، الديوان ، ص 216

(2) " *مديح الظل العالي* " ، الديوان ، ص 374

(3) " *حبيبتي تنهض من نومها* " ، *الديوان* ، ص 168

ولم تعد الأمنية شيئاً تصورياً، بل هي شيء من نبعة الواقع، ولكن تحققها لا يكون إلا بباهظ الثمن. إنه القتال والتضحية بالنفس والمال في سبيل الحرية التي ستترتب العودة عليها. ولذلك بدأنا نرى– على نحو غير مُطَّرد – ذكراً لمشاهد الموت والتضحية مقترنة بحديثه عن العودة، ولعل خير شاهد على ما نذهب إليه قصيدة "الجسر"؛ فقد عبّر فيها مُسهِباً عن هذه الفكرة بقوله :

"مَشْياً على الأقدامِ
أوْ زَحفاً على الأَيدي نَعودُ
قالوا ... وكانَ الصَّخرُ يَضمُرُ
والمساءُ يداً تَقودُ ...
لم يَعرفُوا أنَّ الطَّريقَ إلى الطَّريقِ
دَمٌ، ومَصيَدةٌ، وَبِيْدٌ "[1]

ومع تنامي التداعيات بدأ هذا الأمل بالعودة يخبو، فعاد اليأس القديم ليتسرب مرة أخرى إلى هذه الصورة، وإلى ذات الشاعر على حد سواء :

"كانَ الحديثُ سُدَىً عن المَاضي
وكَسَّرَني الرَّحيلُ..."[2]

ثم بدأت الشكوى من كثرة الرحيل تزداد، وأخذ درويش في ذلك بعداً جديداً لا يصور فيه الرحيل عن فلسطين، بل الرحيل عن الغربة إلى غربة أخرى، ومغادرة المنفى إلى منفى آخر. وقد عبّر عن ذلك صراحة في قصيدته "مديح الظل العالي" التي جسّد

---

(1) نفسه ، الديوان ، ص 171

(2) نفسه ، الديوان ، ص 206

فيها حال المقاومة الفلسطينية وكيفية خروجها من لبنان متجهة إلى تونس (منفى جديد) ، إذ يقول :

"لا ليسَ لِي مَنْفى
لِأقولَ : لِي وَطنُ
اللهُ، يا زَمَنُ ... ! "[1]

نعم، فمن ليس له منفىً محدد لا يمكن له المناداة بالرجوع إلى وطنه الأصلي، فكل منفى يغادره يصير وطناً، ولا تكون العودة ،إن تمت، إلاّ من المنفى الجديد وللمنفى القديم فقط. ولهذا بدا منطقياً أن تتعالى أصوات الشكوى والرفض، ثم المرارة والأسى في شعره، لاسيما قصيدته "مديح الظل العالي" ، فقد أمعن فيها وأبدع تاركاً لنا غير مشهد يتحدث عما فيه، ولعل من أكثرها تصريحاً قوله على لسان (صبرا):

"كمْ مرةً ستُسافِرونْ
وَإلى مَتى ستُسافِرونْ
ولِأيٍّ حُلْمْ ؟
وإذا رَجَعْتمْ ذَاتَ يَومْ فَلِأيٍّ مَنفَى تَرجِعونَ
لِأيٍّ مَنفَى تَرجِعونْ ؟ "[2]

فالرحيل إذن يكون عن منفى إلى منفى جديد، أما العودة، فمن المنفى الجديد إلى المنفى القديم، ولا ذكر للوطن في الحالتين. وكأن الرحيل بدأ يستدير مشكلاً دائرة مغلقة، بدا درويش يرى نفسه وشعبه دائرين فيها بلا نهاية (على الأمد القريب على أقل تقدير) :

---

(1) مديح الظل العالي ، الديوان ، ص 371

(2) نفسه ، الديوان ، ص 370

"فَلتَخْرُجُوا مِن رَحيلٍ لِكي تَدخُلُوا في رَحِيلْ "[1]

لقد أدرك درويش هذه الحقيقة وقبلها على مرارتها، ولكنه مع ذلك لم يستطع التأقلم والتعايش معها، بل ظل مُصراً على العودة مُعبِّراً عن ذلك بثنائية ضدية طالما استخدمها وهي ثنائية (البداية والنهاية)، فبداية الرحلة كانت من فلسطين ولا بد لهذه الرحلة يوماً أن تنتهي، وستكون النهاية بالعودة إليها. والمتأمِّل يرى هذه المسألة واحدة التصور بالنسبة للعرب واليهود على حد سواء، فقد كانت فلسطين بداية لرحيل اليهود، ثم هاهم يعودون إليها باعتبارها النهاية الموعودة حسب زعمهم، وقد مثَّلت عودتهم بداية لرحيل العرب الذين مازالوا يأملون في أن تكون نهاية لرحيلهم الدائم في المنافي.

ودرويش على تبصر تامٍ بهذه المفارقة، بل إنه يعيشها تمثُّلاً في شعره، ولنا أن نتصور حديثة عن ثنائية(البداية والنهاية) باعتباره حديثا عن الأرض قبل كل شيء:

"... إنَّ النِّهايةَ
أُختَ البِداية ..."[2]

فقوله هذا واضح الدلالة؛ ذلك أن الأرض واحدة، تبقى كما هي نقطة البداية ونقطة الانتهاء . ومثل هذا القول أو قريب منه يتكرر كثيرا في شعره، ومن ذلك :

" قدْ كَذَبَ الزَّمانُ عليهِ : أَشْهدُ أَنَّهُ ضِدّ البِدايةْ
أَنَّهُ ضِدّ النِّهاية "[3].

---

(1) " ورد أقل " ، الديوان ، ص 487

(2) " سرير الغريبة " ، الديوان ، ص 686

(3) " تلك صورتها... " ، الديوان ، ص 275

وكأني به أراد القول : أشهد أنه ضد الأرض .

ومن تكراره أيضا لهذه الثنائية قوله :

"مَنْ يَذْكُر الآنَ البِدايةَ و التَّتِمَّةْ ؟
ونُريدُ أنْ نَحيا قَليلاً كَي نَعُودَ لِأَيِّ شيء
أيِّ شيءٍ
أيِّ شيءٍ " (1)

هكذا إذن يتساءل درويش عمن يتذكر أرض فلسطين، وقد بدا تساؤله مشتملا على رغبة عارمة في الحياة، فقط كي يعود لأي شيء فيها أيّا كان صغيرا، أو فاقدا للمعنى، فالمهم أنه موجود على الأرض، وقد دلَّنا على ذلك تكراره لعبارة (أي شيء) ثلاث مرات في نهاية هذا المقطع، وكأن الشيء يزداد صغرا عقب كل تكرار له وبشكل تدرُّجي .

إن الأمثلة المتكررة على هذه الثنائية كثيرة في شعره وكلّها حاملة نفس الدلالة لا تخرج عنها، و إن اختلف بعضها شكلا أو تركيبا. والجدول التالي يوضح بعضها .

الشـــــــاهـــــــد	الصفحة
لا بداية للنهاية / لا نهاية للبداية	456
تلك البداية و النهاية	463
أنسى لأبتكر البداية من نهاية ما انتهى فينا	480
شبح البداية والنهاية	481

(1) " هي أغنية " ، الديوان ، ص 450

لقد أمعنت هذه الصورة تأثيراً في نفس درويش، لاسيما وهي تلمسه شخصاً ومعايناً لقضية شعبه، ثم تُذكّره بحزن الغريب المتنامي دأباً عقب كل رحيل. وكثرة الترحال تفرض أيضاً كثرة مشاهد الوداع، وليست بخافية مرارته وشدة تأثيره في نفوس الشعراء خاصة، فمن يطالع تاريخ الشعر العربي يقع على هذا المشهد، أو تلك المشاعر مكررة على نحو واسع جداً . فمن ذلك قول المتنبي :

هوَ البَيْنُ حَتَّى ما تَأَنَّى الحَزَائِقُ   وَيَا قَلبُ حتَّى أنتَ مِمَّنْ أُفارِقُ
وَقَفْنَا وَمِمَّا زادَ بَثَّاً وُقُوفُنا   فَريقَيْ هَوىً منَّا مَشوقٌ وَ شَائقُ
وقدْ صَارت الأَجفانُ قَرحى مِن البُكا   وَصَارت بِهاراً في الخُدودِ الشَّقائقُ
على ذَا مَضى النَّاسُ اجتماعٌ و فُرْقَةٌ   وَمَيْتٌ ومَولودٌ وَقَالٍ و وَامِقُ

لقد اختصر المتنبي بأبياته هذه كل ما يمكن قوله بشأن الفراق والوداع، كيف لا ؟ وهو إمام شعراء الاغتراب واقعاً لا تصوراً، فقد عاش المتنبي جلَّ حياته مغترباً، وأمضى عمره راحلاً من مكان إلى مكان، ومن بلد إلى آخر لا يستقر في مقام حتى يغادره طائعاً أو كارهاً. وإذا كان المتنبي قوياً مستعلياً حتى على ملوك عصره، فإن خلف هذا الاستعلاء حزنٌ عميق وانكسار مؤلم بدا من أهم المسائل التي تستحق الوقوف عليها دراسةً وتوضيحاً في شخصه وشعره، وأي انكسار أكثر من قوله :

بما التَّعلُّلُ لا أهلٌ وَلا وَطَنُ   وَلا نَديمٌ ولا كَأْسٌ ولا سَكَنُ

لقد لخص المتنبي ببيته هذا ما يعانيه بصدق من غربة (نفسية و واقعية). وما دمنا بصدد الحديث عن المتنبي يحلو لنا أن نتساءل: هل ثمة علاقة بين شخص المتنبي وشخص درويش؟ وبمعنى آخر، هل أسقط درويش نفسه على المتنبي تماما كما رأينا في صورة العاشق العذري؟. إن معرفتنا بدرويش من خلال شعره تسلمنا إلى

الإجابة بـــ(نعم). وليس هذا قرين فرض نسعى إلى دسترَته بقدر ما بدا شيئاً يطرح نفسه بقوة في أعماله. فقد رأى الرجل نفسه في المتنبي، ورأى أن حياته بما انطوت عليه من رحيل وغربة دائمين ليست سوى صورة لحياة شاعر سبقه، عانى وكابد مما يعانيه(الغربة وكثرة الترحال). يقول المتنبي :[1]

كأنَّ الحُزنَ مَشــغُوفٌ بِقَلــــبي فَسَاعةَ هَجْرِها يَجِدُ الوِصَـــالا
كَذَا الدُّنيا على مَنْ كانَ قَبْـــلِـــي صُرُوفٌ لم يَدُمْنَ عَليهِ حَـــالا
أَلِفْتُ تَرَحُّلِي و جَعَلتُ أَرْضِـــي قُتُودي و الغُرَيْرِيُّ الجُـــلالا
فَمَا حَـــاولتُ في أرضٍ مُـــقاماً ولا أَزْمَعتُ عن أرضٍ زَوَالا
على قلقٍ كَـــأنَّ الرِّيـــحَ تَحـــتِي أُصَـــوِّبُها يَمـــيْناً أو شِـــمالا

لقد شرح المتنبي في هذه الأبيات حاله وما يعتريه من حزن، فقد تغيرت الدنيا عليه، وأصبح معتاداً على الرحيل، حتى لكأن ظهر الراحلة أضحت أرضاً بالنسبة له، فهو لا يرحل عن أي أرضٍ مطلقاً؛ لأنه لم يقم فيها أصلاً. وكأن حياته كلها كانت على طريق الرحيل قلِقاً مضطرِباً مما يخفيه له المجهول.

إن صورة كهذه ما كان لها أن تفلت من ثقافة درويش ومخزونه الأدبي؛ فالمتنبي بأبياته هذه كأنه يتحدث عنه ويصف حاله على الواقع بدقة؛ فهكذا يحيا فعلاً، رحلة دائمة لا تنتهي بمقام ولا مستقر، وحزن عميق متنامٍ، ودرب مجهول المصير. ولا أدل على تأثر درويش بهذه الأبيات تحديداً من أنه صدر ديوانه (هي أغنية) بصدر بيت المتنبي الذي يقول فيه:

"على قلقٍ كأن الريح تحتي ... "

---

[1] "ديوان أبي الطيب المتنبي" ، بشرح أبي البقاء العكبري ، جـ 2 ، ص 206

فافتتاح درويش ديوانه بهذه العبارة يحيلنا إلى عمق تأثره بالمتنبي من جهة، وبهذه الأبيات من جهة أخرى. ونحدسُ هنا إلى أن قراءة ديوان درويش (هي أغنية) في ظلال قصيدة المتنبي[1] قد تكون مفيدة جداً من الوجهة النقدية؛ إذ يمكن أن تمثل آلية واضحة في الكشف عن الكثير من مواطن التناص والإحالة فيه.

ويبدو أن تأثر درويش بالمتنبي كان من هذه الوجهة فقط (الغربة وكثرة الترحال)؛ فقد أفرد قصيدة مطولة للمتنبي في ديوانه "حصار لمدائح البحر" عنوانها (رحلة المتنبي إلى مصر)[2]. ومن عنوان القصيدة بدا واضحاً أنها متعلقة برحيل المتنبي، وترحاله الدؤوب سعياً وراء الأمل الذي يوصله دائماً إلى رحلة جديدة، وغربة أخرى، بعدما يجده سراباً على الواقع، وأحلاماً صعبة التحقق. وواقع الأمر، إن القصيدة لا تحكي رحلة المتنبي، بل (رحلة درويش إلى مصر)؛ فقد قابل درويش نفسه بالمتنبي جاعلاً منه معادلاً موضوعياً لشخصه، فصور لنا حاله مستلهماً حال المتنبي وقصته إمعاناً في إظهار توافقية الصورة. ولنا أن نقف على حيثيات المشهد بمجرد قراءة قصيدته " أرى شجر قادماً من بعيد "؛ إذ يقول فيها :

"أُطِلُّ على اسمِ (أبي الطَّيِّب المُتَنَبِّي)
المُسافرُ مِن طَبَرِيَّا إلى مِصرَ
فوقَ حِصانِ النَّشيدْ "[3]

---

[1] مطلع القصيدة: بقائي شاء ليس هم ارتحالاً وحسن الصبر زموا لا الجمالا
انظر : "ديوان التنبي" ، جـ 2 ، ص 202

[2] الديوان ، ص 393

[3] " لماذا تركت الحصان وحيدا " ، الديوان ، ص 595

أما الشبح فهو ظل درويش وصورته التي لا تنفصل عنه، وإذا كان درويش يطل على صورته كي يعلم من هو، فإن إحدى هذه الصور هي صورة المتنبي فور خروجه كسير النفس مفارقاً سيف الدولة إلى طبريا حيث أقام فيها لفترة وجيزة، ثم أتاه رسول كافور الإخشيدي حاكم مصر يدعوه للحضور إليها مُرغباً ومُزيِّناً آمال جديدة للمتنبي بأن كافور قد يوليه إمرة إحدى الولايات، فاستجاب المتنبي على حزنه وألمه، وغادر طبريا متجهاً إلى مصر[1] وراء أمله الذي ما انفك يبحث عنه (فوق حصان النشيد)، ولكن الوعود انجلت عن كذب وخديعة نهاية الأمر، فأغلق المتنبي حقيبة الأمل مشرعاً حقائب الأحزان في رحلة جديدة متجهاً إلى العراق، يحدو قافلته الراحلة سراً ليلة عيد الأضحى سنة 351هـ . بقوله:[2]

عِيدٌ بِأَيَّةِ حالٍ عُدتَ يا عِيد   بِما مَضَى أمْ لِأَمرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ
أَمَّا الأَحِبَّةُ فالبَيْدَاءُ دُونَهُمُ   فَلَيتَ دُونَكَ بِيداً دُونَها بِيدُ

هكذا، وفي ضوء قصة المتنبي وحاله، أمكن لنا أن نفهم قول درويش في قصيدته (رحلة المتنبي إلى مصر) متحدثاً عن نفسه:

"كَمْ انْدَفَعْتُ إلى الصَّهِيلْ
فَلَمْ أَجِدْ فَرَساً وَفُرسَاناً
وأَسْلَمَنِي الرَّحِيلُ إلى الرَّحِيلْ
ولا أَرَى بَلَداً هُناكَ
ولا أَرَى أَحَداً هُنَاكْ "[3]

---

[1] انظر : يوسف البديعي ، "الصبح المنبي عن حيثية المتنبي" ، و : محمود شاكر ، "المتنبي"

[2] " ديوان المتنبي " ، جـ 1 ، ص 382

[3] " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 393

بهذا الوصف صور لنا درويش نفسه راحلاً عن فلسطين إلى مصر سنة 1969 تاركاً لنا حيز المقابلة بينه وبين المتنبي مفتوحا على مصراعيه، فكلما اندفع وراء أمل جديد (في العودة إلى الأرض) لا يجد شيئاً في النهاية سوى وعودٍ كاذبة، ثم ينتهي الأمر برحيله مرة أخرى إلى منفى جديد. ولعل نفي المقاومة الفلسطينية من أكثر من بلد عربي كان آخرها لبنان سنة 1982م هو ما يؤكد ذلك.

والحق، لقد كان درويش بارعاً في جعله المتنبي معادلاً موضوعياً لشخصه؛ فقد وظف الحديث عن نفسه ضمن هذه الصورة فاتحاً لنا المشهد على عدد من الإحالات. ويبدو في هذه القصيدة تأثر درويش العميق بشخص المتنبي وشعره على حد سواء؛ إذ اشتملت على عدد من العبارات الموحية، والتي تحيل إلى شعر المتنبي لا محالة. منها قوله:

"حَجَرٌ أُنا
يا مِصرُ، هلْ يَصِلُ اعْتِذَاري ... "[1]

نجد أصل هذا القول (حجر أنا) في بيتِ المتنبي من داليّته السالف ذكرها :

أَصَخرةٌ أنا مَالِي لا تُحَرِّكُني هَذي المُدامُ وَلا هَذي الأَغَارِيدُ[2]

فمثلما شبه المتنبي نفسه بالصخرة، شبه درويش نفسه بالحجر. ويبدو أن تأثر درويش بهذه القصيدة كبير؛ إذ ظهر أثرها مرة أخرى في قوله:

"هذا هوَ العَبدُ الأَميرُ
وهذهِ النَّاسُ الجِياعُ"[3]

---

(1) نفسه ، الديوان ، ص 395

(2) " ديوان المتنبي " ، جـ 1 ، ص 384

(3) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ،ص 397

لقد رأى درويش صفة العبودية ماثلة في رئيس مصر عند كتابته لهذه القصيدة،وهي عبودية للمستعمر الغربي، فاستلهم بذلك إلحاح المتنبي على إظهار صفة العبودية الحقيقية لكافور أمير مصرأيضا، وأتى بقوله السابق على غرار قول المتنبي :

نامَتْ نَواطِيرُ مِصر عن ثَعَالبِها　　فَقَدْ بَشِمْنَ وما تَفْنَى العَنَاقِــيدُ
العَــبدُ لَيــسَ لِحُرٍّ صَالِحٍ بِــأخٍ　　ولَو أنَّهُ في ثِيابِ الحُرِّ مَولودُ
لا تَشْتَرِ العبدَ إلّا والعَصَا مَعَــه　　إنَّ العَبِيدَ لأنْــجَاسٌ مَــنَاكِيدُ[1]

ولم يقف تأثر درويش بشعر المتنبي على داليته هذه فقط، فنحن نقرأ في نهاية القصيدة قوله:

"كلُّ الرِّماحِ تُصيبُني
وتُعيدُ أَسْمائِي إلَيَّ
وتعيدني منكم إليَّ
وأنا القَتيلُ الــقاتلُ
للــنِّيلِ عَــادَاتٌ
وإنِّي رَاحِــلُ "[2]

فقوله " وأنا القتيل القاتلُ" مأخوذ من بيت المتنبي الذي يقول فيه:

وَأنا الَّذي اجْتَلَبَ المَنيَّةَ طَرْفُه　　فَمَن المُطالَبُ والقَتِيلُ القاتلُ

وواضح أن هذا القول منقول حرفياً عن بيت المتنبي الذي تضمنته لاميته الشهيرة التي مطلعها:

---

(1) " ديوان المتنبي " ، جـ 1 ، ص 386

(2) " حصار لمدائح البحر " ، الديوان ، ص 398

لَكِ يا مَنازِلُ في القُلوبِ مَنازِلُ أَقْفَرْتِ أنتِ وَهُنَّ منكِ أَوَاهِلُ
يَعْلَمْنَ ذَاكَ وَمَا عَلِمتِ وَإنَّمَا أَولاكُما يبكي عَلَيهِ العَاقِلُ[1]

إن كانت الديار قد أقفرت وخلت من ساكنيها، فإن ذكر الديار ما زال مشتعلاً في قلب مَن أحبها، هذا الذي أضحى مستحقاً أن يُبكى عليه، وأن يرثى لحاله قبل حالها. أليس المتنبي بهذا الوصف الرائع شارحاً ما يعتمل في نفس درويش منذ طفولته؟ فقد هدمت قريته وسويت بالتراب، وأقفرت من ساكنيها. ومع ذلك، ظل لها في قلب أبنائها، وهو منهم، حبٌ عظيمٌ دائم الاشتعال. وإن كان البكاء على أرضٍ سُلبت، وبيوت هُدمت أمر يفرض نفسه دون جدل، فإن البكاء على أبناء هذه الأرض ممن تشردوا في المنافي وفي خيام اللجوء أضحى أولى، وأكثر إلحاحاً. ولذلك بدا من الطبيعي أن يتأثر درويش بهذه القصيدة (الّلامية) وغيرها مما ذُكر أو لم يذكر، رأى فيه نفسه وحاله في صور سبقته بمئات السنين، ولعل في ذلك نوع من العزاء، ولو على المستوى الوجداني؛ إذ ليس هو الوحيد بين الشعراء الذي عانى فجائع الرحيل والاغتراب.

وبعد، فإن الحديث عن مقابلة بين درويش والمتنبي من الأمور التي تستحق أن يفرد لها بحث مستقل، ويبقى لنا نهاية الأمر أن ننبه على أهمية ربط حديث درويش أو إشارته للمتنبي أينما وردت في شعره بقضية الرحيل والاغتراب، وألم التشتت والضياع، وحزن انتحار الأماني وموت الرجاء.

ويحسن بنا أن نشير في ختام هذه الصورة إلى أن العبارة التي ضمنها درويش آخر قصيدته (رحلة المتنبي إلى مصر) وهي قول المتنبي "والقتيلُ القاتلُ" قد تكررت في

---

(1) "ديوان المتنبي"، جـ 2، ص 239

البدايات من شعره على نحو قليل، وحمل التكرار المعنى نفسه تقريباً، صورة من يقتل نفسه بنفسه. ومن ذلك قوله:

"... وقالَ
عِندَما كانَ النَّدَى يَغْسِلُ وَجهَينِ بَعيْدَينِ
عن الضوءِ : أنا المَقتولُ و القاتلُ "[1]

وقوله :

"نِصفِي قاتلٌ ونِصفِي مَقتولٌ "[2]

(1) " عاشق من فلسطين " ، الديوان ، ص 61

(2) " حبيبتي تنهض ... " ، الديوان س، ص 160

خاتمة

إن ما آلت إليه الدراسة يدل على أن ثمة مضامين دلالية تستحكم من الشاعر محمود درويش، وتلقي بظلالها على شعره كلما وجدت سبيلا إلى ذلك. وهي بذلك الاستحكام تدخل في صلب تشكل شخصه الشعري ولا تنفصل بمكان عنه.

لقد أضحى التكرار - كما تبين - سَمْتاً عالية هامته في شعر محمود درويش، يظهر بأشكال وأنماط مختلفة، لا يبهت هنا حتى يشع هناك، منتشر في ديوان أو مختزل في آخر، ظاهر أو معمى عليه.

بصورة كهذه نتمكن إذن من إعادة فتح هذا الكتاب من جديد؛ لنسحب من مقدمته القول الذي صدّر به درويش حديثه نافيا عن نفسه ونناجه أي معلم من معالم التكرار : " أنا لا أحتاج إلى ناقد لكي يدمرني .... أنا كفيل بتدمير نفسي.... " . نضع هذا القول أمام ما ثبت تكراره. وما ثبت ليس بالشيء القليل، وقد امتد من تكرار الحرف إلى تكرار الصورة مزورا بتكرار الاسم والفعل والعبارة والمقطع. ثم ننبه بعدها على ما يتكرر في شعر درويش بشكل صارخ، ولم تبحثه الدراسة لاتساع القول فيه، ولعل من أبرزه تكرار الإحالة { كتكرار الإحالة إلى الكتاب المقدّس } ، وتكرار التناص { كتكرار التناص مع المتنبي، وامرىء القيس } ، وتكرار الأسطورة نصا أو تمثلا، الفرعونية منها أو البابلية أو الإغريقية، ثم تكرار البعد الفلسفي لاسيما الفلسفة الوجودية، وأخيرا التكرار الموسيقي المتمثل بتكرار بناء قصائده على تفعيلة واحدة هي { مُتَفَاعِلُنْ }.

فكل ذلك متكرر في شعر درويش، وتثبته الشواهد في غير موطن، وفي مجمل أعماله عبر الزمن، الأمر الذي يخرج المسألة من دائرة جدل عقيم دائر منذ القدم حول التكرار فيما إذا كان عيبا أم مزية، ليدخلها في صلب البناء والتشكل الشعري جاعلا منها مرآة ناصعة تعكس بداية ما يسيطر على الشاعر في حياته، وما يحكم نظرته للأمور من حوله، ثم تسلّط الضوء على معالم ثقافته، وكيفية تشكلها عبر الزمن، وصولا إلى أمر بالغ الأهمية وهو قدرةِ الشاعر اللغوية والتعبيرية في طرق معانٍ، ودلالات سبق له ذكرها في شعره بحيث تبدو جديدة خالصة.

لم تسع هذه الدراسة، وما كان لها أن تتعمد تدمير أحد، بقدر ما مثلت محاولة تتوخى الجدة ما أمكن في مطابقة القول بالواقع الشعري الذي يفرض نفسه بقوة المنطق. وقد أسفر الأمر وانجلى، وبان القول فيه واتضح عن جملة من الحقائق التي لم تسع الدراسة إلى فرضها، أو دسترتها وفق رؤية خاصة تريدها، بقدر ما تقصّدت عرضها كما هي تاركة الأمر للقارىء في تشكيل انطباعاته عما يتكرر في شعر درويش، وفي الحكم عليه .

وتؤكد الدراسة نهاية الأمر على ضرورة التفات الدرس النقدي لأسلوب التكرار، وما يوفره من إمكانات تسهم في تحليل القصيدة، وفهم مضامين البناء فيها؛ ذلك أنه يشتبك بكل ركن من أركانها داخلي كان أم خارجي، ثم إنه قد يشكل الرابط الوحيد للمعاني والصور المبثوثة في أعمال الشاعر عبر الزمن؛ إذ يمكّن الملاحِظ من دقة الفهم وسلامة الربط والتفسير على نحو منطقي معتمد على تدرّج الصورة، أو المعنى الواحد من قصيدة إلى أخرى، ومن ديوان إلى آخر.

{ انتهى الكتاب }

ثـــبت المـــراجع

- **القرآن الكريم**

-ابن أبي الحديد، عز الدين. **الفلك الدائر على المثل السائر** ،ط(2) ، تحقيق : أحمد الحوفي . القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دت

-ابن الأثير ، علي بن محمد. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ط(2) ، تحقيق: أحمد الحوفي .القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دت

-ابن المعتز، عبد الله . **كتاب البديع**، ط(2)، تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي . بغداد : دار المثنى ،1979

-ابن جني، عثمان . **الخصائص** ، ط(2)، تحقيق : محمد علي النجار . بيروت : دار الهدى للطباعة والنشر، دت

-ابن رشيق،الحسن القيرواني. **العمدة في محاسن الشعر ، وآدابه ،ونقده** ،ط(3) تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد . المكتبة التجارية الكبرى، 1963

-ابن سنان، الأمير محمد الخفاجي . **سر الفصاحة** ، ط(1) ، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي. القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح ،1996

-ابن فارس، أبو الحسن أحمد . **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها**، د.ط، تحقيق: السيد احمد صقر . القاهرة : مطبعة عيسى البابي، دت

-ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم . **تأويل مشكل القران** ،ط(2) ، شرح : السيد احمد صقر. القاهرة : دار التراث ، 1973

-ابن معصوم ،علي صدر الدين المدني . **أنوار الربيع** ، ط(1) ، تحقيق: شاكر هادي شكر . نشر وتوزيع مكتبة العرفان، دت

-ابن منظور ، محمد بن مكرم . **لسان العرب** ، د.ط ، بيروت: دار صادر، 1968

-أبو حمدة ،محمد. **في التذوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب** ، ط(1) ، دار عمار، دت

-أبو خضرة، سعيد .**تطور الدلالة اللغوية في شعر محمود درويش** ، ط(1)، بيروت، دت

-استيتية، سمير شريف . **منازل الرؤية** ، ط(1)،عمان : دار وائل ، 2003

-الأصفهاني ، أبو الفرج . **الأغاني** ،ط(1) ، تحقيق : لجنة من الأدباء . بيروت : الدار التونسية للنشر ودار الثقافة ، 1983

-الأندلسي، ابن حزم . **طوق الحمامة في الألفة والألاف** ، ط(1) ، تحقيق : إحسان عباس.بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993

-البديعي ، يوسف . الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ،د.ط ، تحقيق : مصطفى السقا، ومحمد شتا، وعبده زيادة . القاهرة : دار المعارف، 1963

-البسيوني، محمد . أسرار الفن التشكيلي، ط(1) ،القاهرة : عالم الكتب، 1980

-البغدادي ، عبد القادر . خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ،ط(2) ، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979

-بنيس، محمد . الشعر العربي الحديث ـ بنياته وإبدالاتها ـ،ط(1) ،المغرب : مجلة فضالة المحمديه، 1989

-ثلاث رسائل في إعجاز القران (للرماني، والخطّابي، وعبد القاهر الجرجاني) ، ط(4) ، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام . القاهرة : دار المعارف، دت

-الجاحظ ، عمرو بن بحر . البيان والتبيين ، ط(5) ، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون . القاهرة: مكتبة الخانجي ، 1985

-الجاحظ، عمرو بن بحر. الحيـوان ، ط(2)، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون. القاهرة : مطبعة مصطفى البابي، د.ت

-الجوهري، إسماعيل بن حماد . الصحاح – تاج اللغة وصحاح العربية – ، ط(2)، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار. بيروت : دار العلم للملايين، 1979

-الحنفي، عبد المنعم. **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة** ، ط(2) ،القاهرة : مكتبة مدبولي، 2000

-خريوش، حسين . **التسمية (ماهيتها وفلسفتها وخصائصها الدلالية)** . جامعة اليرموك، اربد : عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، 1991

-خير الدين، حسن محمد. **مقدمة للعلوم السلوكية**، د.ط، القاهرة:دار الجيل، 1965

-الدَّباغ ، مصطفى . **بلادنا فلسطين** ،ط(2)،بيروت: منشورات دار الطليعة،1973

-دي بوجراند، روبرت . **النص والخطاب والإجراء** ، ط(1) ، ترجمة : تمام حسان. القاهرة : عالم الكتب، 1998

-**ديوان أبي الطيب المتنبي** ،بشرح أبي البقاء العكبري، ط(1). بيروت : دار الأرقم بن أبي الأرقم ، 1997

-**ديوان بدر شاكر السياب(الأعمال الشعرية الكاملة)**،ط(3)،بغداد: دارالحرية2000

-**ديوان فدوى طوقان** ، ط(1)، بيروت: دار العودة ،1978

-**ديوان المهلهل** ،ط(1) ، تحقيق : أنطوان القوال. بيروت : دار الجيل، 1995

-**ديوان مجنون ليلى** ،ط(1)، تقديم وشرح:مجيد طراد. بيروت:عالم الكتب، 1996

-ديوان محمود درويش ،ط(2) . بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر، 2000

-الزعبي، أحمد . الشاعر الغاضب (محمود درويش)، ط(1) ،اربد : مؤسسة حمادة، 1995

-السيد، عز الدين علي . التكرير بين المثير والتأثير ، ط(2) ، بيروت : عالم الكتب، 1986

-سيرنج، فيليب . الرموز في الفن – الأديان – الحياة ،ط(1)، ترجمة : عبد الهادي عباس. سوريا: دار دمشق، 1992

-شاكر، محمود محمد . المتنبي. جدة : دار المدني ، 1987

-الشملان، نورة . أبو ذؤيب الهذلي ــ حياته وشعره ــ ،ط(1)، 1980

-العلوي، يحيى بن حمزة . الطراز ، د.ط . الرياض : مكتبة المعارف ، د.ت

-عياد، شكري محمد . اتجاهات البحث الأسلوبي ، ط(3)،القاهرة : أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، 1999

-عياشي، منذر . مقالات في الأسلوبية . منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990

-القرطاجني، أبو الحسن حازم . منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ط(1) ، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة . تونس : دار الكتب الشرقية ، 1966

-القط ،عبد القادر . **في الشعر الإسلامي والأموي** ، ط(1) ،بيروت: دار النهضة العربية، 1979

-مؤلفون– جريس سماوي . **زيتونة المنفى (دراسات في شعر محمود درويش)**، ط(1)، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998

-محمد، مصطفى عبد الرحيم. **ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية** ،ط(1)،القاهرة: الهيئة العامة للكتاب ، 1997

-الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر** ،ط(5) ،بيروت : دار العلم للملايين، د.ت

-**موسوعة إخوان الصفاء وخلان الوفاء** ،ط(1)، بيروت : الدار الإسلامية للطباعة والنشر ،1992

-**الموسوعة الفلسطينية** ، ط(1) ،إصدار هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق،1984

-النصير، ياسين. **إشكالية المكان في النص الأدبي**، ط(1)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1996

-النقاش، رجاء . **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة** ، ط(2)، القاهرة : دار الهلال، 1971

-ياغي،عبد الرحمن. **مع محمود درويش في ديوانه عصافير بلا أجنحة**، ط(1)، عمان: مكتبة عمان، 1970

البحوث والدراسات

-الحاج صالح ، محمد . **الاغتيال بأيدي المحبين** . مقال منشور في مجلة " بيان الثقافة " عدد141 ، 2002/12/22

-**حب 95** ، صحيفة الرأي الأردنية ، 1995/1/21

-درويش، محمود. **أنقذونا من هذا الحب القاسي** . الآداب، عدد8، آب، 1969

-الديك، نادي ساري. **الطبيعة في شعر محمود درويش** .مجلة آفاق، مجلة تصدر عن أكاديمية المستقبل للتفكير الإبداعي،http//www.aafaq.org/fact6_7/n1

-سليمان، خالد . **المفارقة في شعر محمود درويش** . مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد 13، العدد الثاني، 1995. ص 217 ـ 243

-السيد، شفيع . **أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء** . فصول، العدد الثاني، 1987 ، ص 7 ـ25

-العالم، إسماعيل . **التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير** . جرش للبحوث والدراسات، المجلد الثالث، العدد الأول، 1998. ص 217 ـ 243

-عبد المطلب، محمد . **التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ** . فصول، العدد الثاني 1983 ص 47 ـ 59

-عمر، أحمد مختار. **الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية** . سلسلة اللسانيات،تونس، عدد6 ، 1986

-**محمود درويش في جلسة بوح** . صحيفة القدس العربي ، 2003/7/21

REPETITION IN DARWISH'S POETRY



التكرار في شعر محمود درويش

لم تكن الشعريّة ذات يوم فعل خلق من شأنه تعدين الرؤى أو تجريد الابتكار ، وما كان لأحد أن يلقي ما بداخله انعتاقاً من سطوة الإرث النفسيّ ، أو تمرّداً على واقع الحسّ القديم ؛ فالشاعر لا يخلق المعاني ويبتكر الصور إبّان كلّ عمل جديد ، بل هو ضابط لتلك القدرة العجيبة الّتي تمكّنه من إعادتها على نحو تبدو فيه جديدة مع كلّ تكرار جديد .

لقد حاول هذا الكتاب إضاءة جانبٍ من الجوانب فيما يكتب محمود درويش من شعر عبر الزمن، إذ استجلى ـ ما استطاع ـ جملةً من المعالم الّتي ما انفكّت تدور متكرّرة فيما يكتب ، ظاهرةً أو معمّىً عليها ، مختزلةً هنا أو متنشرةً هناك .

هكذا ندفع بالواقع الشعريّ كما هو ، جديداً أو مكرّراً ، بعيداً عن حالة الخلق الشعريّ المنعتق كما يزعمها الكثيرون ، لنعيده إلى مرحلة التأسيس الأولى وقوفاً على المضامين والفِكَر الّتي لم يملك الشاعر لنفسه محيداً عنها فظهرت في بعض أو مجمل ما كتب على نحو موغل في الغرابة إذا ما قرئ منفصلاً عن سابقه أو متحرّراً منه .

بصورة كهذه لا يكون التكرار دالّة التوقّف والجمود ، بل أداةً لا بدّ للناقد من امتلاكها ومعرفة دقائقها قبل توجّهه لأيٍّ من أعمال درويش بالدرس والتحليل .

ف. د. عاشور

ISBN 9953-36-555-5

وزارة الثقافة

المؤسسة العربية للدراسات والنشر